DIE KUNST









DIE KUNST

ZWEIUNDDREISSIGSTER BAND





DIE KUNST

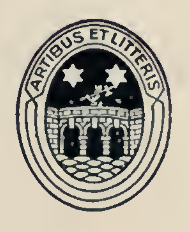
MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

ZWEIUNDDREISSIGSTER BAND

ANGEWANDTE KUNST

DER „DEKORATIVEN KUNST“

XVIII. JAHRGANG



MÜNCHEN 1915

F. BRUCKMANN A.-G.



Druck von F. Bruckmann A. G., München

Inhalts-Verzeichnis

Textbeiträge

Abbildungen

ABBILDUNGEN — SONDERBEILAGEN

Sonderbeilagen

Sach-Register

Namen-Verzeichnis

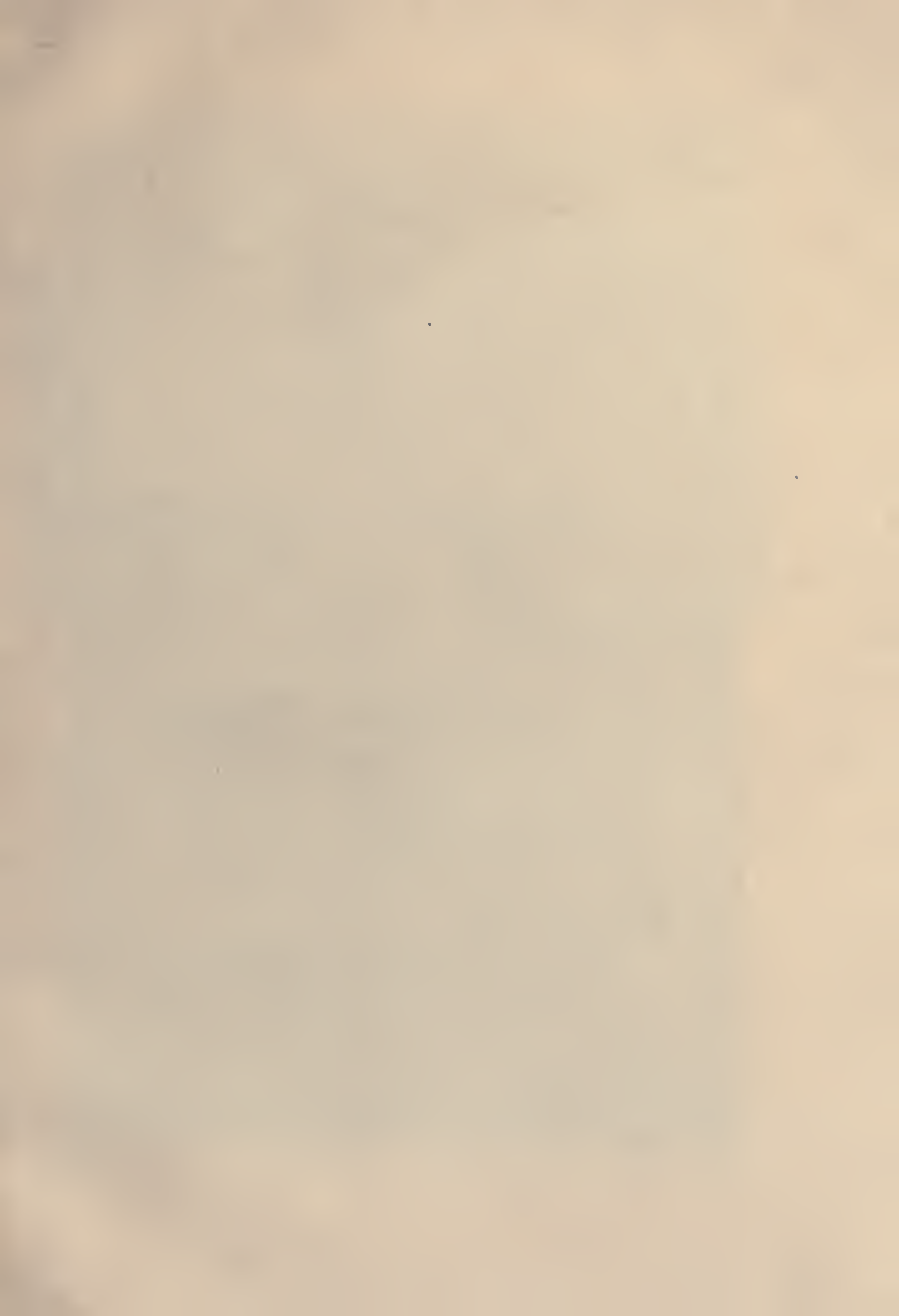
Orts-Register

Buchbesprechung

Gedanken über Kunst



EMIL PREETORIUS EXLIBRIS





BRUNO PAUL-BERLIN ▫ BRUNNEN VOR DEM GELBEN HAUS ▫ STEINFIGUR VON JOSEPH WACKERLE



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN — DAS GELBE HAUS: EINGANGSSEITE

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914

BRUNO PAULS „GELBES HAUS"

Die moderne Bewegung hat mit der strengsten Einfachheit eingesetzt: Die Form glatt und schmucklos, die Farbe uni. Das war historisch bedingt durch den Gegensatz zu der damals herrschenden Richtung, die Reichtum in der Häufung von Ornament und Farben suchte und, da man ihn nicht aus Eigenem und echt schaffen konnte, Altes billig imitierte. Auch wiesen die Dinge, die aus dem Bedürfnis dieser Zeit, ohne Reflexion, entstanden waren, auf einen solchen Stil hin, besonders die Kajüte, die so sehr bestimmendes Vorbild war, daß man geradezu von einem yachting stile sprach. Womit zugleich ausgesprochen war, daß diese Art von den Engländern und Amerikanern zuerst entwickelt worden ist. Es kam dazu, daß die neuen Prinzipien des konstruktiven Aufbaues und der Materialgerechtigkeit zu wichtig erschienen, als daß man ihre strenge Anwendung nicht hätte scharf betonen sollen.

So kam es, daß modern und einfach, puritanisch einfach, zunächst geradezu gleichbedeutende Begriffe waren. Und das war gut so. Es wurde dadurch das Gefühl für die Wichtigkeit der Grundform befestigt, das allein ein künstlerisches Schaffen verbürgt und von dem auch der Betrachter durchdrungen sein muß, wenn sein Urteil Boden haben soll. Der Beginn einer neuen Periode wurde so sinnfällig gemacht, daß niemand die Tatsache übersehen konnte. Und die Probleme, die zu lösen waren, wurden durch die Einfachheit der Form und Farbe entschieden weniger schwierig.

Es bedarf keiner Erklärung, warum dieser Geschmack nicht dauern konnte. Kein Geschmack kann dauern. Der Trieb nach Veränderung, der Drang, sich und die Umwelt wieder einmal anders zu sehen, das ewig Gleiche mit dem Scheine des Neuen zu umkleiden, ist schaffend und vernichtend am Werk gewesen, so lange es eine Geschichte gibt. Es ist unsinnig zu glauben, daß er einmal aufhören wird zu wirken. Der Überdruß gegen die Einfachheit der Moderne kam freilich recht schnell und zeigte sich gleichzeitig bei dem Publikum und den Künstlern. Unter den ersten Vertretern der modernen Bewegung sind viele gewesen, die mehr Geschmacksräte als schöpferische Kräfte waren. Sie hätten



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN DAS GELBE HAUS: EINGANGSSEITE

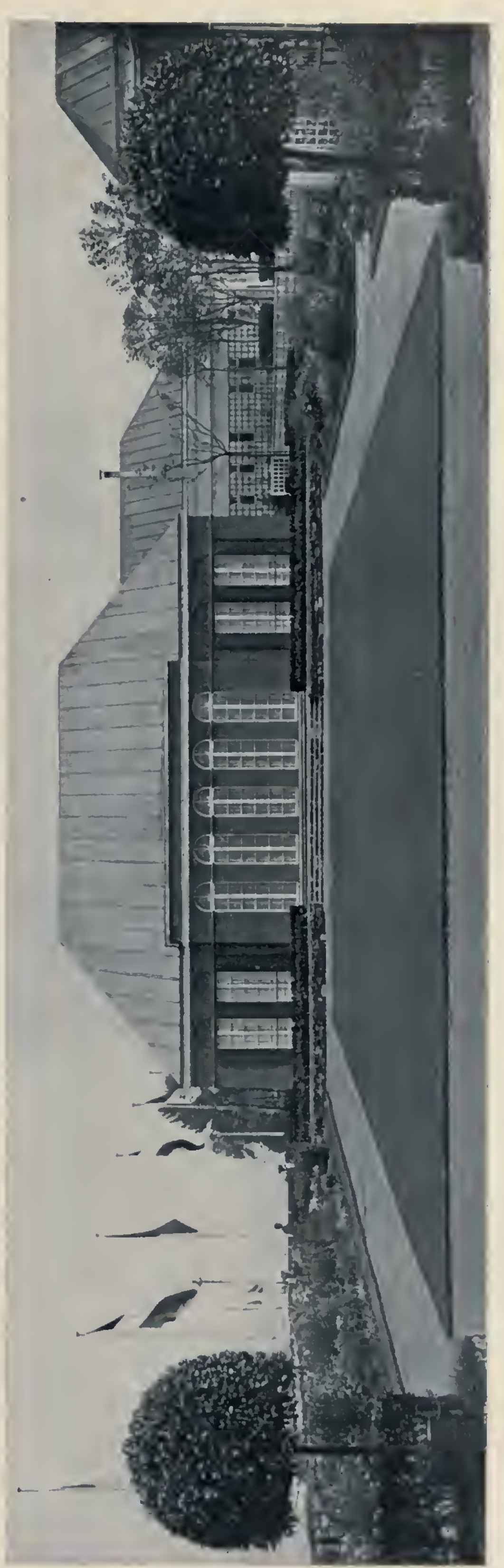
gern diese Art festgehalten, die den Mangel an Temperament nicht erkennen ließ. Die anderen aber und die Nachwachsenden, die nun auch wieder sich als neue Generation betonen wollten, fühlten sich eingeengt durch die prinzipielle Ablehnung alles dessen, was doch nun einmal immer den Schmuck und Reiz des Hauses und des Hausrates ausgemacht hat. Das Prinzip überhaupt erschien ihnen eine Verarmung zu bedeuten. Während man auf der einen Seite glaubte, um so starrer das Dogma der ersten Moderne behaupten zu müssen, wurde auf der anderen von gereiztem Widerspruchsgeist Willkür gepredigt und geübt. Es wiederholte sich wieder einmal, was die Kunst seit einem Jahrhundert so oft erlebt hat: auf die Aktion erfolgte eine gewaltsame Reaktion, die Entwicklung wurde nicht fortgesetzt, sondern nach einem entgegengesetzten Ziele herumgerissen. Beweis: Es wurde der Anschluß gerade an die Zeit gesucht, die den ersten Modernen als die schlechteste erschienen war, an das second empire. Daß im einzelnen gute Dinge geschaffen wurden, konnte nicht über die Erkenntnis hinwegtäuschen, daß der Weg falsch war und alle neue Erkenntnis und das Resultat der ganzen bisherigen Arbeit schwer bedroht.

In diese Krisis des Geschmackes fiel die erste Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln. Darin lag die große innere Schwierigkeit, die es von vornherein unmöglich machte, daß die Ausstellung das wurde, was sie vor fünf Jahren ganz von selbst geworden wäre: eine einheitliche und überzeugende Darstellung der neuen deutschen Art, die für das Inland bestimmend wirken mußte, und an der die anderen Nationen nicht vorübersehen konnten. Aber etwas anderes durfte, mußte man erwarten: daß die Veranstaltung helfen würde, aus der Krisis herauszukommen, daß wenigstens ein Teil der Künstler versuchen würde, das durch die Entwicklung gestellte Problem zu lösen, den größeren Reichtum aus dem organischen Ausbau der Grundform zu gewinnen und die freudigeren Farben kompositionell zusammenzuhalten. Diese Erwartung ist schwer enttäuscht worden. Die Räume, die behende Fabrikanten aufgebaut hatten, kamen garnicht in Betracht. Die Künstler hatten sich zum Teil zurückgehalten, zum Teil sich die Mühe neuer Leistung erspart. Was neu war und sich in der Richtung auf Schmuck und Fülle bewegte, gab zumeist schmerzliche Dissonanzen, besonders in der Farbe: Papiere, Teppiche, Möbelstoffe, alles gemustert, ergaben

Buntheit, nicht Reichtum, auch da, wo nicht, wie bei R. A. Schröder, die offenbare Absicht des Paradoxen den Künstler bestimmt hatte. Nirgends fühlte man auch nur ein Verständnis dafür, welche Aufgabe der Tag stellt. Auch die sehr geschmackvollen Räume des österreichischen Hauses bedeuten für die Entwicklung nicht viel, weil sie in ihrer Beschränkung auf Weiß und Schwarz dem Farbenproblem aus dem Wege gehen. Glücklich sind die Wiener freilich in der Ornamentierung des Holzwerkes und Möbels. Als bewußte Arbeit im Dienste der Entwicklung steht nur BRUNO PAULS „Gelbes Haus“ da. Darin liegt seine Bedeutung, die auch noch bestände, wenn die Resultate nicht so positiv wären, wie sie es in Wirklichkeit sind. Es rettet die Ausstellung von dem Vorwurf, das wichtigste Problem der Wohnungskunst gar nicht angerührt zu haben.

Das wesentliche Mittel, dem Wohnraum wieder größere Fülle und Freiheit zu geben, ist für Bruno Paul die Farbe. In den Möbeln bleibt er sehr einfach, wenn er auch nicht die bloße und starre Zweckform will und die Phantasie freier walten und selbst unlogische und schwierige Gestalt wählen läßt. Die Grenze ist etwa dieselbe, die der holländische Barock innegehalten hat, an den die Möbel des Arbeitszimmers mit ihren kurvierten Formen von weitem erinnern. Mehr als einfach ist die Gliederung von Wand und Decke, die in den ausgesprochen provisorischen Restaurationsbauten sehr stilgerecht ist, aber für diese reichen Wohnräume nicht ebensogut paßt. Das Wichtige ist die koloristische Lösung, die nicht mehr in dem Nebeneinanderstellen großer Flächen, sondern in dem Ineinanderweben und der Nuancierung der Farben gesucht wird. Man könnte sagen: das Prinzip des Plakates ist durch das Prinzip des Bildes abgelöst worden.

Für den in solchem Sinne auf Farbe gedachten bürgerlichen Wohnraum gibt es in der Geschichte nicht viele Vorbilder. Die Räume vergangener Epochen, die im einzelnen zu charakterisieren zu weit führen würde, sind entweder durch ihre Bestimmung oder durch ihr Material von denen, die wir brauchen, allzuweit verschieden, oder sie bewegen sich in einer Tonart, die wir, wieder der kräftigen Farbe gewonnen und sie verlangend, nicht anwenden können. Ich persönlich kenne nur ein Beispiel, das unseren Künstlern etwas geben könnte: die Säle des Schlosses von Malmaison. Ein seltsamer Zufall hat mich zum ersten Male wenige Wochen vor der Eröffnung des „Gelben Hauses“ in diese Schöpfung Napoleons geführt. Wer weiß, wann man es nun einmal



DAS GELBE HAUS: GARTENSEITE

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

wird wiedersehen können?! Und ich hatte den Plan gefaßt, die drei Säle in Farben zu publizieren, eben weil sie mir als koloristische Kompositionen etwas ganz Einziges und für die zukünftige Entwicklung Bedeutsames darzustellen schienen. Architektur, Möbel, Stoffe und Teppiche sind da zu einer in Mannigfaltigkeit reichen Einheit, zu einer lebendig bewegten Ruhe zusammengebunden. Das Geistreichste und Schönste ist der Musiksaal der Kaiserin Josefine, der in allen braunen Tönen bis Gold geht, und in dem wunderbar fein verteiltes Schwarz die überraschende Wirkung macht. Mir ist da eine Möglichkeit offenbar geworden, die ich vorher nicht gekannt hatte. Und vielleicht hat mich dieses Erlebnis für die Absichten Bruno Pauls in seinen neuen Räumen so empfänglich gemacht, die sich in derselben Richtung bewegen.



BRUNO PAUL AUS DEM VORRAUM DES GELBEN HAUSES

Das Arbeitszimmer. Der Mittelpunkt ist ein Kamin in schwarzgrauem Marmor. Das Papier, dessen Muster große Phantasieblumen bilden, läßt das Grau anklingen, geht aber in der Hauptsache in Braun bis zu einem stark gelben Rot hinauf, das unmittelbar an das Rot der seidenen Vorhänge heranführt. In die Skala von Braun fügt das Holz des Möbels, kaukasischer Nußbaum von herrlichem Ton und mattem Schimmer, eine besondere und besonders edle Note. Dasselbe Holz umrahmt und gliedert die Wand. Der Möbelbezug bringt die Farben, die das Papier in bewegten Flächen zeigt, in langen Streifen wieder. Der Teppich nimmt die braunen und gelbroten Töne im Ornament auf, hat aber als Fond ein ganz lichtes Grau, das den Ton des Marmorkamins und der grauen Flecken des Papiers zur Höhe führt. Der Kronleuchter, aus gedrechselten Holzstücken zusammengesetzt, zeigt ein rötliches Braun.

Diese Beschreibung, die ganz von selbst die Form einer Farbenanalyse erhalten hat, zeigt, daß nicht der geringste Teil des Raumes, nicht das bescheidenste Stück seiner Ausstattung außerhalb der koloristischen Komposition geblieben ist. Wer dieses Interieur malen wollte, brauchte keinen Ton zu ändern, um aus der Wirklichkeit das Bild zu gewinnen. Aus der kurzen Palette, deren Farben in der Beschreibung gegeben sind, würde es sich treu bis in die Nuance entwikkeln lassen.

Und was der Künstler hier für einen Raum durchgeführt hat, dasselbe tritt in der Raumgruppe hervor, die der Saal des Hauses, das Speisezimmer und der Salon bilden. Die Räume der Gruppe sind nicht durch Türen getrennt. Bei dieser Anordnung mußte man entweder auf ausgesprochene Farben überhaupt verzichten, oder man muß, wie das eben hier geschehen ist, durch Uebergänge den Zusammenstoß aufheben, sie als Einheit konzipieren, die aber natürlich nicht mit denselben Mitteln wie die Einheit eines Raumes zu erreichen ist.



BRUNO PAUL-BERLIN ▫ VORRAUM DES GELBEN HAUSES MIT BLICK IN DEN GARTENSAAL





EUROPA JOSEPH WACKERLE-BERLIN ▫ FIGUREN IN POLIERTEM MESSINGGUSZ ASIEN

Der Saal ist weiß getüncht, in dem etwas harten grünlichen Weiß, das man in alten Landhäusern trifft. Ich möchte gleich sagen, daß diese und ähnliche Töne, die Bruno Paul offenbar absichtlich jetzt bevorzugt, mir nicht glücklich erscheinen. Malerei in dem Material, das für Wandbilder in Betracht kommt, steht gut auf diesen Farben; das ist ja auch wohl der Grund für ihre Wahl. Aber bei den meisten Stoffen gibt es einen harten Zusammenstoß, so hier, wenn sich die fliederfarbene Seide der Wandbespannung des Salons als Nachbar neben die getünchte Wand des Saales stellt.

Bruno Paul pflegt seit Jahren die dekorative Malerei. Er hat Künstler wie E. R. Weiß, Karl Walser und gelegentlich und für besondere Fälle Emil Orlik herangezogen und mit ihnen gemeinsam Räume geschmückt, die neben ihrem Reiz zugleich das Verdienst haben, in den Grundsätzen als Vorbilder wirken zu können. Es ist das um so wichtiger, als das auf die Wand gemalte Bild, das unbewegliche, mit dem Bau verbundene Kunstwerk, der eigentlich stilgerechte Schmuck des Eigenhauses ist, ihm das letzte Cachet gibt. So muß es in der Zukunft, die diese Art des Hauses begünstigen wird, eine große Rolle spielen. Und die neueste Malerei mit ihrem Ausgehen auf Wirkungen, die dem Wandbilde eigentümlich sind, rüstet ihre Künstler für dies dekorative Schaffen im höheren Sinne. Ja, es sind ihre Irrungen und ihr zeitweiliger Stillstand hauptsächlich dadurch hervorgerufen, daß die Wände fehlen, und die Maler Prinzipien auf das bewegliche Bild kleinen Formats anwenden, die





AMERIKA JOSEPH WACKERLE-BERLIN ◘ FIGUREN IN POLIERTEM MESSINGGUSZ AFRIKA

nur für das große Wandbild Berechtigung haben.

Die Wanddekoration von E. R. Weiss, deren Motive abwechselnd phantastische Menschengestalten und Laubgewinde mit exotischen Vögeln sind, bewegen sich in den drei Grundfarben Blau, Rot und Gelb, die in einer gewissen Dämpfung angewandt sind, wie sie Wandmalereien des 18. Jahrhunderts haben, in einer Dämpfung, die auch an Pastellfarben erinnert. Aus diesen wenigen Tönen hat der Maler, indem er sie durcheinanderspielte, eine Dekoration von reicher und lebhafter Wirkung geschaffen, die doch durch die Beschränkung der Tonart frei von jeder Unruhe ist.

In diesen Raum bringen die Möbelstoffe und Vorhänge einen hellen, festlich-freudigen Klang. Sie gehen in Rot, von dem sie manche verschiedene Nuancen zeigen. Bestimmend wirkt das nach Rot hin gestimmte Orange der zwei langen schmalen Wandbänke. Wenn man den Raum betritt, empfindet man dieses Rot wie ein erregendes Signal, eine Aufforderung zu Frohheit und Tanz. Der kühne Gegensatz zu den sondinierten Tönen der Dekoration erfüllt damit seine Absicht. In den Kronen aus Messing und Kristall und in den Randungen der Tische tritt Gold auf, das als verbindendes Element in diesen drei Räumen mitwirkt.

Die herrschende Farbe des Salons ist Flieder; die Seide der Wandbespannung und der Möbelbezüge, von verwandtem aber nicht identischem Dessin, gibt sie. Der Kontrast des sehr dunklen brasilianischen Polisanders betont sie. In diese Grundfarbe, die den Raum

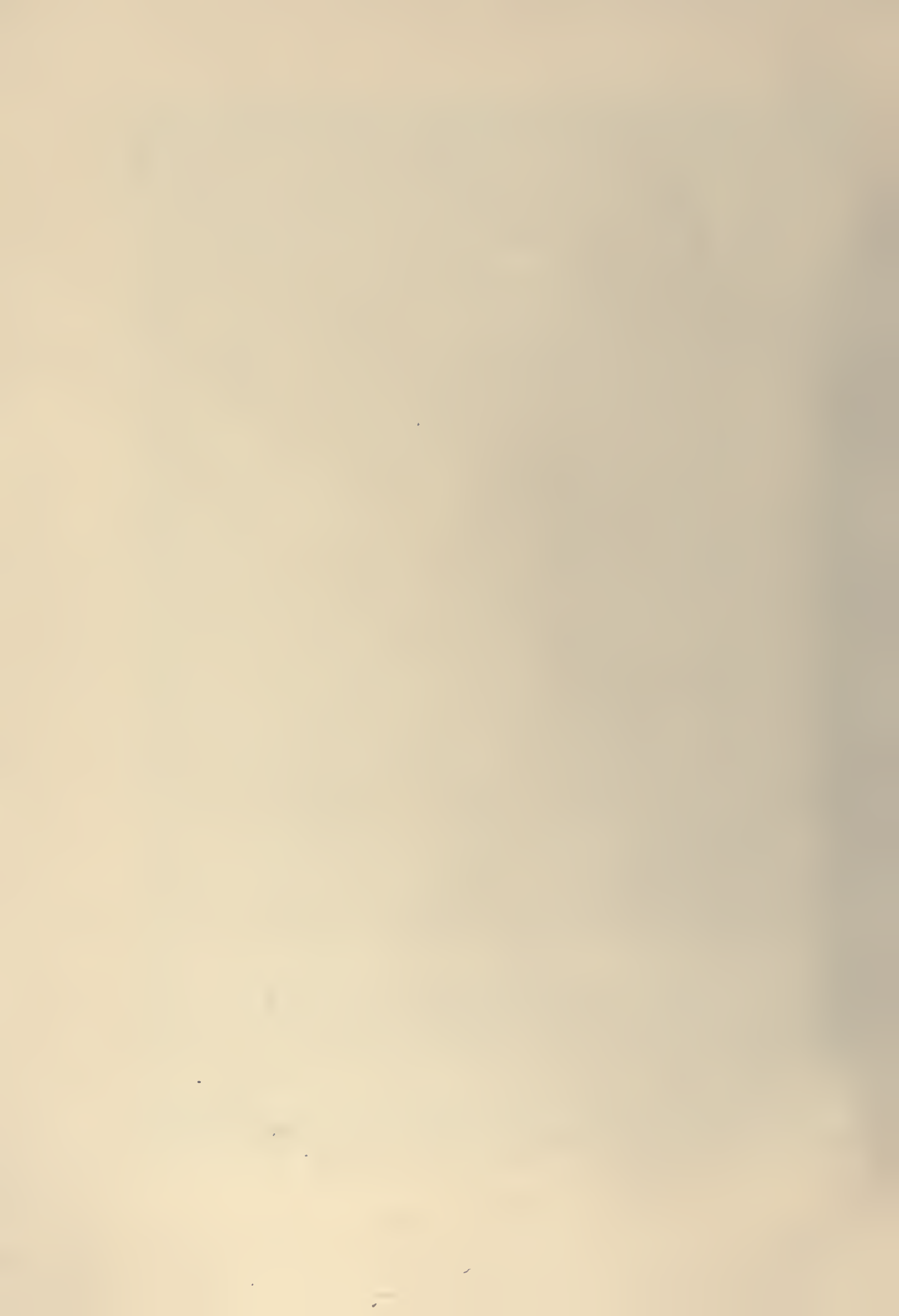


BRUNO PAUL-BERLIN KAMIN IM HERRENZIMMER



BRUNO PAUL-BERLIN — HERRENZIMMER

Ausführung: Hermann Gerson, Berlin



scharf gegen den Saal absetzt, dringen nun verbindend Töne aus seiner Skala. Der grüngelbe Teppich hat ein Dekor in Pastellgrün und Pastellrot, wie es in den Wanddekorationen vorkommt. Und in den Möbeln, besonders aber in der reichen Gliederung des Kaminspiegels, einer prächtigen dekorativen Schnitzerei JOSEF WACKERLES, klingt Gold an.

Das Speisezimmer ist ganz lichtblau, die Wände gemalt, die Möbel im Brand lackiert. Weiß, Holz in der gedrechselten Krone, Elfenbein in den Knöpfen des Möbels, und Schwarz, die Seide der Stuhlbezüge, stellen sich dagegen. Das Service mit seinem Kobaltblau spielt auch mit. In dem Teppich klingen wieder die Farben des Saales an, in dem ja Blau auch vorkommt, Grün, und all dieser Kühle gegenüber unentbehrliches warmes Rot. Noch bestimmter wird der Zusammenhang durch ein großes Blumenstück von EMIL ORLIK hergestellt, das dem Eingang vom Saale aus gerade gegenüberhängt und für den Blick sehr entschieden mitwirkt. Es kann und soll nicht den Dekorationen gleichartig sein, mußte aber doch wieder so geartet sein, daß kein Gegensatz entstand. Diese Aufgabe, vielleicht zum erstenmal einem Künstler gestellt, hat Orlik mit feinem Takte gelöst. Wie überhaupt in diesem ganzen Hause, in dem so viel Absicht ist, diese immer nur dem Analysierenden offenbar wird, während dem Unbefangenen alles selbstverständlich erscheint, so ist es auch mit diesem Bilde. Es könnte ganz unabhängig bestehen und niemandem würde ein Zwang auffallen. Und doch ist es nicht nur in der Tonart, sondern sogar in den Farben, die vorkommen mußten, durch die Situation bestimmt.

Der Vorraum setzt grünes Möbel gegen kalt weiße Wände. In den Nischen stehen Figuren von Wackerle in poliertem Messingguß. Fußboden und Tischplatte bestehen aus Marmormosaik.

Es schien mir besonders notwendig, die Grundabsicht Bruno Pauls aufzuzeigen und die Räume auf ihre farbige Komposition hin zu analysieren, weil in diesen Dingen die fruchtbarsten und für die Entwicklung bedeutsamsten Anregungen liegen. Auch für die Wertung des Künstlers gibt diese Betrachtung am meisten, denn sie zeigt sein Wesen in einer neuen Betätigung. Es ist derselbe ruhige und sichere Sinn, den wir seit je an Paul schätzen, der sich in der Art offenbart, wie er versucht, das neu Geforderte aus dem schon Erreichten zu entwickeln, die modernen Formen von innen aus zu bereichern, während



BRUNO PAUL ▫ SCHRÄNKCHEN AUS KAUKAS. NUSZBAUMHOLZ
BÜSTE IN MAJOLIKA VON JOS. WACKERLE



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN MAPPENSCHRANK IM HERRENZIMMER

fremde und entliehene Zutaten sie verkleiden und am Ende vernichten würden. Es ist dabei gleichgültig, ob einzelnes mehr oder weniger gelungen ist, daß hier und da vielleicht bewußte Steifheiten vorkommen. Das Wesentliche bleibt: es ist ein Weg gezeigt, den größeren Reichtum und die prinzipielle Haltung zu verbinden. Man könnte mit einem Vergleich aus der Musik sagen: Die Orchestrierung wird reicher. Das Mittel erscheint so selbstverständlich. Und doch: bisher hatte es keiner gefunden und —— wie viele werden es anwenden können?! FRITZ STAHL

* * *

Von Leuten, die zu der Kunst nur in einem äußeren Verhältnis stehen, hört man immer wieder die Rede, daß sie nur in absoluter Freiheit gedeihen könne. Fragt man den Künstler, so erhält man die Auskunft, daß im Gegenteil ein gewisses Maß äußerer Bindung die Phantasie eher anrege als einschränke und daß bei der Lösung künstlerischer Probleme gegebene formale Bestimmungen architektonischer, optischer, ja sozialer Natur eher geneigt sind, ausgezeichnete künstlerische Leistungen zu erleichtern als sie zu hemmen. Es liegt dies in der Natur aller Kunstleistung, welche auf der einen Seite die höchste Konzentration der persönlichen Empfindung und ihres Ausdruckes erfordert und auf der andern Seite doch ihre Wirkung nicht erzielen kann, wenn sie sich nicht auf resonanzbereite, also auf den gleichen Ton gestimmte und somit ähnliche Empfindungen seitens der Empfänger stützen kann.

WILHELM OSTWALD im „Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1914“

BERICHTIGUNG

In unserem Septemberheft ist uns unter den Abbildungen auf Seite 556 und 557 ein bedauerliches Versehen unterlaufen: das Essener Haus auf der Kölner Werkbundausstellung ist nicht wie angegeben von Herrn Architekt Alfr. Fischer, sondern von Herrn Architekt Professor GEORG METZENDORF in Essen erbaut; auf Seite 557 ist dagegen statt Arch. Georg Metzendorf-Essen als Erbauer Herr Regierungsbaumeister SPECKMANN zu setzen.



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN SCHREIBTISCH IM HERRENZIMMER

MOBILMACHUNG IM KUNSTGEWERBE

Der Weltkrieg hat das deutsche Kunstgewerbe in einer kritischen Situation überrascht. Man braucht keinerlei prophetische Gaben, um ziemlich sicher voraussagen zu können, daß die Lage nach Beendigung des Krieges, mag er gut oder schlecht ausfallen, noch kritischer werden wird. Wir haben also alle Ursache, uns darüber klar zu werden, wie wir dieser Zukunft begegnen sollen, um den guten ideellen Gewinn der modernen Bewegung zu bewahren und nach Kräften zu vermehren.

Zunächst dürfen wir vor dem Eingeständnis nicht zurückschrecken, daß die so jäh unterbrochene Kölner Werkbundausstellung die hohen Erwartungen, mit denen man ihr entgegensah, nur zum Teil erfüllt hat. Es würde ziemlich leicht gewesen sein, aus der Fülle der ausgestellten Arbeiten eine große Menge herauszulesen, die zu den gleichgültigen und mittelmäßigen gehören, und überdies fehlte es auch an klassischen „Gegenbeispielen“ nicht, Arbeiten, deren Dasein man überhaupt nicht begriff. Wenn aber eine mit so großen Hoffnungen, Mühen und Kosten unternommene Ausstellung wie die Kölner genötigt war, den Begriff der guten Qualität so weitherzig anzuwenden, nur um eine reichliche Beschickung zu ermöglichen, dann darf man wohl annehmen, daß die Durchgeistigung der deutschen Werkarbeit noch bei weitem nicht tief genug in die Produktion eingedrungen ist.

Was den Beobachter der Entwicklung im Kunstgewerbe betroffen machen müßte, das sind im wesentlichen zwei allgemeine Merkmale des neueren Schaffens: die Wiederkehr historischer Stilelemente und der dekorative Schwulst.

Die Neigung zu historisieren geht ja schon eine ganze Weile sichtbar um. Mit den eingelegten Edelhölzern an allerlei Möbeln im Biedermeierstil fing es an, mit dem gedrungenen Schnitzornament, mit getriebenen Rosetten und Spiralen von barocker Fülle ging es fort. Daran ist nichts zu ändern, und auch nichts zu beklagen, solange es sich eben um



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN SPEISEZIMMER IM GELBEN HAUS

Ausführung: Hermann Gerson, Berlin

historische Anklänge handelt, die von Grund aus neu durchempfunden und gestaltet sind. Wir sind ein Kulturvolk mit langer Vergangenheit, und es wäre unnatürlich, wenn man sie im neuzeitlichen Schaffen konsequent abtöten wollte. Gewisse dekorative Grundformen kehren in allen Stilepochen wieder, ebenso konstruktive Elementarformen wie Säule, Pfeiler, Gebälk und Bogenwölbung. Wichtig ist der Geist, der neue Raumkörper und neue Schmuckformen für sie schafft. Und dieser Geist scheint wohl nicht nur mir allein in eine konservative Richtung einzuschwenken, die denjenigen, der den kühnen erfinderischen Aufschwung um die Jahrhundertwende als etwas Ueberraschendes und Befreiendes miterlebt hat, wohl stutzig machen kann.

Die Psychologie des dekorativen Schwulstes ist einfacher. Das starke Bedürfnis nach Einfachheit und Strenge der Zweckform hat sich gesättigt, und der Schmuck tritt wieder in seine Rechte. Von diesem durchaus berechtigten



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

SPEISEZIMMER IM GELBEN HAUS

Ausführung: Hermann Gerson-Berlin





BRUNO PAUL-BERLIN SPEISEZIMMER



BRUNO PAUL-BERLIN BÜFETT IM SPEISEZIMMER



BRUNO PAUL ▫ SCHREIBTISCHCHEN IM EMPFANGSZIMMER (VGL. S. 21)

Kontrastbedürfnis nach der dekorativ bereicherten Form bis zu ihrer Ueberladung mit bizarrem Prunk ist der Schritt leider sehr kurz; kürzer, als er sein dürfte, wenn wir des Kampfes gedenken, der uns von der Herrschaft der historischen Stilphrase befreit hat. Es sind nicht nur Mitläufer der modernen Bewegung, die diesen Schritt mitmachen, es sind Talente, deren selbständige künstlerische Haltung durch gute Leistungen erwiesen ist. Auch diese Talente sehen wir, bedauerlich genug, zu Zugeständnissen an das Prunkbedürfnis von Auftraggebern geneigt, die ihr Geld auf Kosten des guten Geschmackes zur Schau stellen wollen.

Erschwerend kommt hinzu, daß in diesen kaufkräftigen Schichten das alte Vorurteil der Emporkömmlinge keineswegs erloschen ist: alles, was vom Auslande kommt, sei an und für sich „vornehmer“ als die deutsche Arbeit. Gerade in letzter Zeit wurden besonders aus Berlin und dem von dort aus versorgten Abnehmergebiet Klagen laut über die neuerdings häufigeren Fälle, in denen französische und englische Einrichtungen bezogen worden sind, weil das einheimische Kunstgewerbe des „höheren“ Stiles, d. h. des historischen Stilprunkes nicht mächtig sei.

In diese beginnende Trübung der Begriffe und zunehmende Verwirrung der kunstgewerblichen Absichten, die durch eine ziemlich heftig einsetzende Reaktion des spezifischen Kunsthandwerks älterer Richtung noch gefördert wird, fällt nun das große Ereignis des Weltkrieges wie ein langhin rollender Donnerschlag. In blitzartiger Beleuchtung sehen wir das riesenhafte Gespenst eines Völkerhasses



BRUNO PAUL-BERLIN — WANDSCHRANK IM SPEISEZIMMER



BRUNO PAUL-BERLIN — GARTENSAAL IM GELBEN HAUS

Ausführung der Möbel: Hermann Gerson, Berlin.

am politischen und wirtschaftlichen Horizont, eines Hasses, der unsere Wünsche und Bemühungen um die Eroberung des Weltmarktes für die deutsche Wertarbeit plötzlich in einem neuen und recht wenig hoffnungsvollen Lichte erscheinen läßt.

Wir dürfen uns nicht darüber täuschen, daß der wirtschaftliche Neid der Nachbarn, der so plötzlich in politischen Haß umgeschlagen ist, die friedlichen Aussichten für unseren Wettbewerb auf dem Weltmarkt gerade mit geschmacklich veredelten Arbeitserzeugnissen außerordentlich beschränkt und auf eine längere Zeit hinaus beschränken wird, ganz gleich, ob wir in dem Kriege um unsere Existenz siegreich bleiben oder nicht. Unterliegen wir, was niemand von uns fürchten wird, so wird man uns äußere Schwierigkeiten im Handelsverkehr bereiten; siegen wir aber, so werden wir den inneren Widerstand gegen alles, was unser nationales Wahrzeichen trägt, erst recht gegen uns haben.

Was also sollen wir tun? Ich glaube, wir sollten die fröhliche Mobilmachung im Kunstgewerbe nicht durch faule Friedensabschlüsse stören, sondern nun mit doppelter Energie und Zuversicht diejenigen Ausdrucksformen, die unserer eigensten Art gemäß sind, zum Leben bringen.

Die Wechselwirkung zwischen kriegerischem Aufschwung und künstlerischem Schaffen eines Volkes pflegt durchaus nicht produktiv in höherem Sinne zu sein. Wir wissen aus der Geschichte des deutschen Geschmackes, daß beispielsweise nach 1871 die schon vordem begonnene Periode der sinkenden schöpferischen Fähigkeiten auf unserem Gebiete andauerte, daß die Gründerzeit geradezu barbarisch Land und Städte entstellte, daß die Sehnsucht nach einer nationalen Wiedergeburt auch des Kunstgewerbes in unfruchtbare Experimente sich verlor. Das sind Erfahrungen, von denen wir lernen sollen; und wir können von ihnen lernen, denn wir stehen heute den mutmaßlichen

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

GARTENSAAL IM GELBEN HAUS

Ausführung der Möbel: Hermann Gerson-Berlin



Folgen eines ähnlich verlaufenden Krieges ganz anders gerüstet gegenüber als anno Siebzig.

Vor allem deshalb, weil die Nation auf den Schlachtfeldern nicht nur eine Bestätigung ihrer kriegerischen Kraft empfängt, sondern auch lande für einen Respekt vor den stolzen Kulturvölkern Europas gewinnen? Vor ebendiesen Nachbarvölkern, die man uns zurückgebliebenen Teutonen, Hunnen (und wie die Komplimente alle heißen) als Muster angepriesen hat! Die



BRUNO PAUL — TEPPICH IM SPEISEZIMMER

eine ungeheure Steigerung ihrer sittlich-kulturellen Lebenskräfte erfährt, ein erweitertes Bewußtsein von der nationalen Notwendigkeit deutschen Wesens überhaupt. Was sollen wir denn in diesen Zeiten des allgemeinen Treubruchs, der zerrissenen Völkerrechte, der zerfetzten Staatsverträge, der grausamen Verfolgung Unschuldiger, der bestialischen Greuel an Verwundeten — was sollen wir an solchen Beispielen einer beispiellosen Barbarei im Auslande für einen Respekt vor den stolzen Kulturvölkern Europas gewinnen? Vor ebendiesen Nachbarvölkern, die man uns zurückgebliebenen Teutonen, Hunnen (und wie die Komplimente alle heißen) als Muster angepriesen hat! Die grenzenlose Empörung, die uns in diesem Kriege Sinn und Seele spannt, wird und muß auch für alle Kulturarbeit nach dem Kriege fruchtbar werden.

Wenn die englische Lebensführung, deren überlegene Herrenmäßigkeit von den Deutschen so maßlos bewundert wird, in einer Staatspolitik von derart skrupelloser Krämerhaftigkeit gipfelt, so werden wir unsere Bewunderung für alles „echt Englische“ doch wohl auch auf nichtpolitischen Gebieten neu orientieren.



BRUNO PAUL-BERLIN

AUS DEM GARTENSAAL ▫ MALEREIEN VON E. R. WEISS

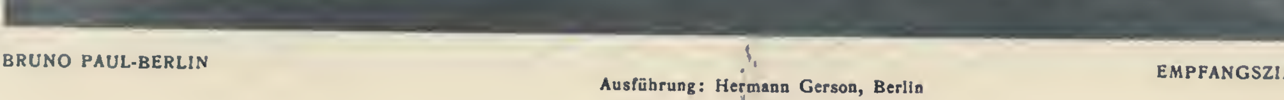


BRUNO PAUL-BERLIN AUS DEM GARTENSAAL



BRUNO PAUL-BERLIN

FENSTERWAND DES GARTENSAALS



BRUNO PAUL-BERLIN

EMPFANGSZIMMER IM GELBEN HAUS

Ausführung: Hermann Gerson, Berlin



BRUNO PAUL ▫ KAMIN IM EMPFANGSZIMMER ▫ SCHNITZEREIEN VON JOSEPH WACKERLE



BRUNO PAUL-BERLIN AUS DEM EMPFANGSZIMMER ▫ GEMÄLDE VON EMIL ORLIK

Die Fixigkeit, mit der die englische Regierung ihren Kaufleuten den Diebstahl deutscher Warenmuster ans Herz gelegt hat, darf uns eine ungemein ehrenvolle Bestätigung der Brauchbarkeit unserer Waren sein. Wir werden das Vergnügen haben, die stolzen Engländer in ihrem eigenen Lande daran zu erinnern, wie trefflich sie die schönen Lampen und Heizkörper der A. E. G. nachgemacht haben. Wir werden uns aber keinen Augenblick daran hindern lassen,



BRUNO PAUL-BERLIN TEPPICH IM EMPFANGSZIMMER

neue Lampen und tausend neue hübsche Formen für unseren Gebrauch zu erfinden. Denn wenn man uns auch Schiffe und Waren und Patente räubern kann — die Gedanken sind frei, künstlerische Phantasie und technische Erfindungsgabe kann uns die größte Schlachtflotte der Welt so wenig streitig machen, wie den Hohn auf die Angst und Beflissenheit der Engländer, die „Konjunktur“ auszunutzen.

Mögen sie immerhin! Wir machen mobil auf der ganzen Linie unsrer nationalen und kulturellen Existenz! Unser Kunstgewerbe wird mehr als je auf den heimischen Konsum angewiesen sein, es wird weniger für den Luxus und mehr für den Gebrauch zu arbeiten haben. Das ist kein Unglück. Denn die Wucherungen eines luxuriösen Schwulstes, die dem künstlerischen Ansehen unsrer Produktion geschadet haben, werden in der kriegerisch gereinigten Atmosphäre unserer deutschen Lebensführung die bisherige Nahrung kaum mehr finden. Ohne nach links und rechts auf die Meinung des Auslandes zu schielen, ohne träumerisch mit vergangenen Zeiten Zwiesprache zu halten, muß das Kunstgewerbe den strengen Forderungen einer eisernen Gegenwart zu dienen bestrebt sein; einer Gegenwart, die unser ist, sobald wir sie ganz mit unserem Geist und Willen ergreifen; die uns die Zukunft verheißt, allen Gewalten zum Trotz! EUGEN KALKSCHMIDT



ADAM SCHWEIZER — ZINNFIGUREN
Ausführung: B. Schweizer, Zinngießer, Diessen (Oberbayern)

DAS KUNSTGEWERBE AUF DER DEUTSCHEN WERKBUND-AUSSTELLUNG IN KÖLN

In der ernsten Zeit, die jetzt — fast über Nacht — für Deutschland hereingebrochen ist, mit den für die Zulassung der Ausstellungsarbeiten verantwortlichen Leitern der Werkbund-Ausstellung zu rechten, ist unmöglich. Die Aufgaben, die uns nun 17 Jahre beschäftigt haben, die Probleme und Fragen, deren Lösung wir zu fördern suchten und über die noch vor wenig Wochen auf der Kölner Tagung des Deutschen Werkbundes so leidenschaftlich debattiert wurde, haben heute ihre Bedeutung verloren. Neben dem, was jetzt auf dem Spiele steht, und wofür die in Heer und Flotte geeinte, mannhafte Jugend Deutschlands kämpft, sind all diese jahrelang heiß umstrittenen Bestrebungen klein und bedeutungslos. Alles Trennende zurückzustellen und für das einzutreten, was uns einig und stark macht, ist heute auf allen Gebieten selbstverständliche Pflicht. Auch nach dem Kriege werden die wirtschaftlichen Fragen ernster sein als die künstlerischen, die Sorge für das Wiederaufleben von Industrie und Handel, für die Beschäftigung von Millionen Arbeitern wichtiger als die um die Freiheit des künstlerischen Schaffens.

Wir sehen daher davon ab, das, was die ihrer Aufgabe nicht gewachsene Ausstellungsleitung und eine Jury, die sich der Wichtigkeit ihres verantwortungsvollen Amtes anscheinend nicht bewußt war, hier als eine Auslese deutscher Qualitätsarbeit zur Schau gestellt haben, kritisch zu mustern, und beschränken uns auf die Feststellung, daß die Ausstellung wenig Neues zutage gefördert hat, von dem zu sprechen sich lohnte. Gewiß war hier manches gute Stück, manche ausgezeichnete handwerkliche Leistung zu bewundern, aber es verlor sich in dem die Glasschränke füllenden Mittelgut, wie man es in jedem gut geleiteten Spezialgeschäft zu sehen bekommt, und neben dem vielen Minderwertigen, das zu dieser ersten Ausstellung des Deutschen Werkbundes unter keinen Umständen, auch um finanzieller Vorteile nicht hätte zugelassen werden dürfen. Wir lassen in diesem und dem nächsten Heft Abbildungen von Ausstellungsarbeiten folgen, die wegen ihrer besonderen Qualitäten aus der Masse herausgehoben zu werden verdienen, da aus ihnen die gesunden Grundsätze sprechen, die im gewerblichen Schaffen durchzusetzen, einst das vornehmste Ziel des Deutschen Werkbundes war.

Auch in Köln konnte man die Beobachtung machen, die sich dem aufmerksamen Besucher schon bei früheren Ausstellungen aufgedrängt hat, daß wir in der Keramik bisher zu den reifsten, allgemein gültigen Lösungen der neuen Aufgaben gekommen sind. Wie auf



PAUL SCHEURICH-BERLIN — Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur, Meißen — PORZELLAN-GRUPPE



PAUL SCHEURICH-BERLIN — Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur, Meißen — PORZELLAN-GRUPPE

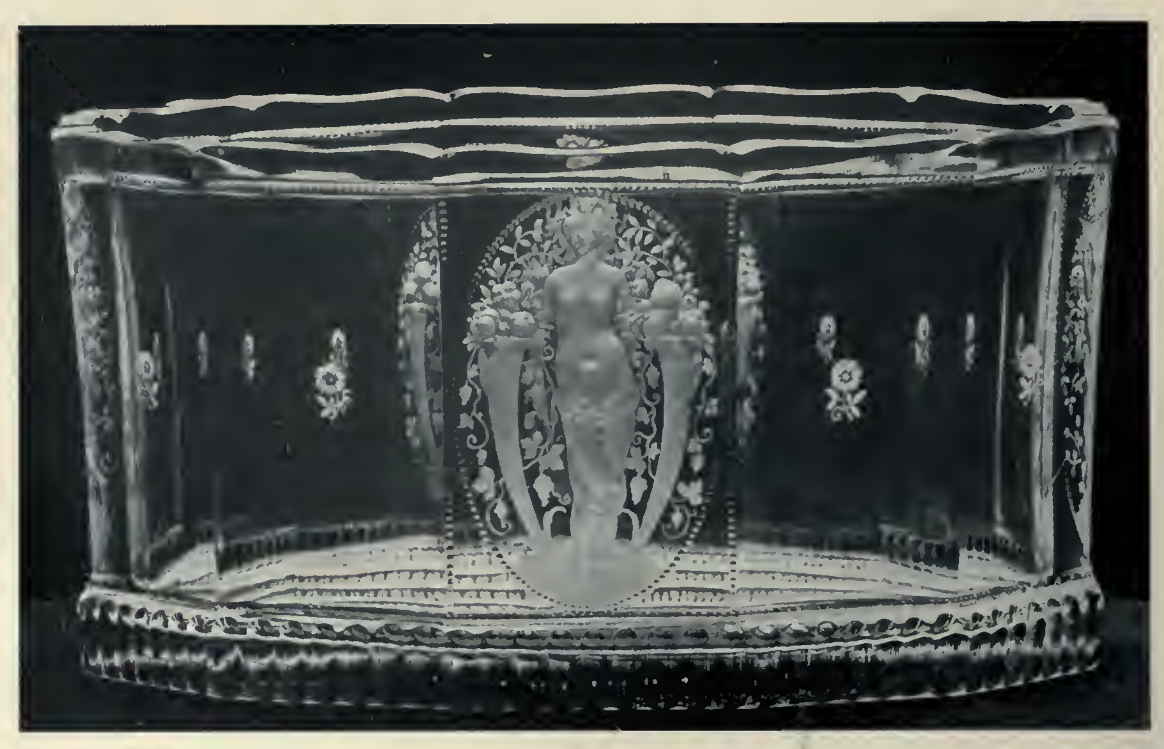


WANDA BIBROWICZ-SCHREIBERHAU — WANDTEPPICH: HEILIGER FRANZISKUS

der Bayerischen Gewerbeschau 1912 der „Haferlmarkt" als Ganzes und in der Auswahl der dort ausgestellten Töpfereien ein durchaus erfreuliches Bild bot, so zeugten auch hier die farbenprächtigen Läuger-Vasen, die ausgezeichneten Figuren und Krüge der Steinzeugwerke Höhr-Grenzhausen, die auch in ihren farbigen Glasuren nicht weniger interessanten Arbeiten der Wächtersbacher Steingutfabrik, die famosen farbigen Steinzeugfiguren August Herborths und manches andere von einer neuen Blüte deutscher Töpferkunst. Um so unverständlicher ist es, daß sich neben diesen stattlichen Kollektionen der schlimmste Kitsch breitmachen durfte und das Urteil derer, die durch diese Ausstellung für die gute Arbeit gewonnen werden sollten, verwirren mußte, statt es zu klären.



MAX WISLICENUS-BRESLAU — WANDTEPPICH „SCHLANGENTANZ“



MICHAEL POWOLNY-WIEN · GLASSCHALE MIT GRAVIERTEM ORNAMENT
Ausführung: J. & L. Lobmeyr, Wien

Und ebenso war es in den übrigen Material-Gruppen: Glas, Metallgerät, Schmuck — überall das gleiche Bild absoluter Rat- und Hilflosigkeit bei jenen, die uns eine Qualitätsschau versprachen, sich aber gar nicht die Mühe machten, aus der Fülle des Vorhandenen nun auch das Beste auszuwählen.

So sehr auch die materiellen Interessen der Aussteller durch den vorzeitigen Schluß der Ausstellung geschädigt werden, für die Sache, um die es sich im Grunde handelt, ist es kein Nachteil. Diese Ausstellung konnte weder das Ansehen des Deutschen Werkbunds heben, noch seine Arbeit fördern, sie hat ihm im Gegenteil schwer geschadet, und man kann nur hoffen, daß ihr kläglicher Anfang und ihr trauriges Ende eine bitter-ernste Warnung für alle ist, die von kommenden Ausstellungen träumen. Es muß einmal ausgesprochen werden, daß es ein Unfug ist, uns Jahr für Jahr mit Ausstellungen zu überschwemmen, nach denen niemand verlangt, am wenigsten die gewerblichen und industriellen Betriebe, denen damit nur Opfer aufgebürdet werden, ohne ihren wirtschaftlichen Interessen zu nützen. Was wir brauchen — nach dieser Kölner Ausstellung mehr als je brauchen, sind Jahre der Ruhe zu ernster Arbeit, um all das Unsinnige und Ungesunde abzustreifen, das unsere heutige Produktion so verworren und unerfreulich macht. Erst dann können wir an eine neue Kunstgewerbe-Ausstellung denken, die — sorgfältig vorbereitet — alles vereint, was wir an positiven Leistungen zu zeigen haben, und alles Unreife, aber auch alle gekünstelten Spielereien fernhält.

L. DEUBNER



CARL THOMAS GLASPOKAL
Ausführung: J. & L. Lobmeyr, Wien



MICHAEL POWOLNY-WIEN POKAL MIT GRAVIERTEM ORNAMENT
Ausführung: J. & L. Lobmeyr, Wien



HALSSCHMUCK IN GETRIEBENEM GOLD MIT EDLEN STEINEN ▫ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: GOLDSCHMIED HERMANN EHRENLECHNER, DRESDEN

DER QUALITÄTSBEGRIFF IM ZEITALTER DER MASSEN

Masse und Maschine sind zwei Begriffe, die ohne einander nicht bestehen können, untrennbar verknüpft erscheinen. Ohne die Maschine könnten die breiten Massen tausenderlei Bedürfnisse nicht befriedigen, Bedürfnisse, die früher als der Komfort, als der Luxus der Begüterten angesehen werden mußten. Aber auch die Maschine kann ohne die Massen nicht bestehen. Sie ist darauf eingestellt, gleichartige Arbeitsvorgänge in großer und ganz großer Zahl zu verrichten. Sie kann innerhalb dieses einmal festgesetzten Arbeitsvorgangs nicht individualisieren und spezialisieren. Sie besteht daher nur durch die Vielen, die gleichartige, unindividuelle Ware nehmen. Je mehr der Widerwille dagegen schwindet, um so sieghafter vermag die Maschine aufzutreten. Sie, die früher nur in Aktion treten konnte bei der Herstellung der minderwertigeren Erzeugnisse, hat dem Handwerker, der die bessere Arbeit leistete, nicht nur den großen Markt genommen; sie ist beinahe schon so weit, das Terrain zu bestimmen, das ihm noch überlassen sein mag. Immer wieder macht sie uns zu Zeugen weiterer Siege, deren Opfer diejenigen sind, die die Menschheit jahrhundertelang nicht nur mit schöner, sondern auch mit höchst qualitätvoller Ware versorgt haben. Den Gerber hat sie gezwungen, seine Lohmühle auszubauen zu einem gewaltigen Fabrikkomplex, wo mit Hilfe chemischer Verfahren in einem Viertel der Zeit die größten Mengen Häute gegerbt und zu Leder verarbeitet werden können. Der schlesische Leineweber hat seine Hungertragödie damit beendet, daß er seine Stühle stillgelegt hat und in die Fabriken gegangen ist. Wer in unseren Waren- und Wäscheausstattungshäusern hat denn schließlich noch nach seinem

Goldenes Halsband mit Perlen



Silberner Anhänger mit Amethyst und Olivinen



Goldene Brosche mit Topas und Mondsteinen



Silb. Anhänger mit Turmalin und Rubinen



Silberner Anhänger mit Mondsteinen und Turmalinen



Broschen in oxydiertem Silber mit Perlschalen, Malachit und Türkis; Silberner Anhänger mit Mondstein

SCHMUCKARBEITEN, NACH EIGENEN ENTWÜRFEN AUSGEFÜHRT VON KARL JOH. BAUER, GOLDSCHMIED, MÜNCHEN



FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH-MÜNCHEN ▫ SILBERNES SERVICE MIT GESCHNITZTEN ELFENBEINGRIFFEN
Ausführung: M. T. Wetzlar, Silberschmied, München

derb gewebten Zeug gefragt? Kein Zweifel, es war besser, es war haltbarer als die endlosen Ballen, die aus den Maschinenschlünden quellen. Aber es war nicht so gleichmäßig, so fein, wie es eben heute von unseren Frauen begehrt wird. Der Uhrmacher, um noch ein Beispiel zu nehmen, ist zum Uhrenverkäufer und Reparaturen-Arbeiter geworden. Er selbst macht keine Uhren mehr. Die werden von dem feinsten Stück bis zur billigsten Talerware in den Fabriken hergestellt, die nach Festlegung von Normaltypen mit Hilfe der Arbeitsteilung und der modernen Präzisionstechnik das ehemalige Gewerbe gänzlich aus dem Felde geschlagen haben. Ihre Größe und damit ihre Leistungsfähigkeit beruht darauf, daß sie Uhren, die vordem auch ein Privileg des Wohlhabenden waren, zu so niedrigem Preise auf den Markt zu bringen vermochten, daß es heute kaum einen Menschen mehr gibt, der nicht eine Uhr in der Tasche hätte. Und trotz dieser Verbilligung kann man nicht einmal sagen, daß die heutige Durchschnittsuhr schlechter wäre als der vom Handwerksmeister höchst liebevoll und sorgsam konstruierte Chronometer der alten Zeit. Natürlich muß man ehrlich vergleichen und nicht eine kostbare alte Kavalieruhr neben das allerbilligste Warenhausstück halten. Dann dürfte sich sogar herausstellen, daß der heutige Zeitmesser, der sehr viel gediegenere und zuverlässigere Apparat ist. Der Großbetrieb hat die Fortschritte der Technik und die Erkenntnisse der Wissenschaft selbstverständlich ganz anders nutzen können, als es der kleine Handwerksmeister je vermocht hätte. Er kam schließlich in die Lage, diese Leistungsfähigkeit auch noch für die Preislagen nutzbar zu machen, an die die frühere Einzelproduktion überhaupt nicht herangehen konnte. Mag sein, daß die Dauerhaftigkeit der neuen Uhren nicht mehr so unbegrenzt groß ist als die der alten. Aber hat dagegen diese selbe Industrie nicht sofort wieder Vorsorge getroffen, indem sie jedes Glied des Rädergetriebes in Ersatzteilen immer wieder liefert. Wie bei unseren Maschinen jedes Schräubchen in passender Normalgröße von jeder



F. SCHMOLL v. EISENWERTH ▫ WASSERKESSEL
Ausführung: M. T. Wetzlar, Silberschmied, München



ADOLF VON MAYRHOFER-MÜNCHEN SILBERNE TUNKENSCHÜSSEL UND MILCHKANNE

Fabrik nachgeliefert werden kann, so braucht im Gegensatz zu früher, solche Uhr noch lange nicht als verbraucht zu gelten, wenn eines ihrer Teilstücke einmal den Dienst versagt. Es wäre trotzdem denkbar, obgleich es im einzelnen keineswegs bewiesen ist, daß solche Uhr nicht mehr auf Generationen hinaus intakt bleibt, vielleicht überdauert sie um weniges nur ein Lebensalter. Aber was Schreckhaftes hätte das für den heutigen Menschen, der, wenn er einkauft, fast nie mehr über sein Ich hinaus an Kinder und Enkel zu denken pflegt? So wenig einer Frau daran liegt, einen Kleiderstoff zu haben, der nach zehn Jahren noch kaum etwas von seiner Haltbarkeit eingebüßt hätte, so wenig ist die Mehrzahl der jetzigen Käufer geneigt, große Mehraufwendungen dafür zu machen, daß ein Gerät noch gebrauchsfähig ist, wenn sie selbst nicht den Gebrauch zu machen vermag. Diese Leute haben die Erfahrung gemacht, daß bei dem rasenden Tempo der Jetztzeit Dinge rapid veralten, d. h. daß an ihnen neue Erfindungen und Verbesserungen zu kommen pflegen, die es wünschenswert, wohl gar notwendig machen, ein altes Stück abzulegen und durch ein modernes zu ersetzen. Dadurch erhält die heutige Anschaffung ein ganz anderes Gesicht. Es wird garnicht auf die unbeschränkte Haltbarkeit gesehen, sondern es wird kalkuliert, ob die Abnutzung im rechten Verhältnis zu dem Anschaffungswert steht. Das um so mehr, je mehr Mode-Einflüsse eine Ware zu entwerten vermögen. Nur in einem abgelegenen Ort glaubt der Bräutigam noch, sich einen Zylinderhut für das ganze Leben anschaffen zu müssen. Wer hat noch Interesse an unzerreißbaren Stiefeln? Im Gegenteil, gerade da



ADOLF VON MAYRHOFER-MÜNCHEN SILBERNE SUPPENSCHÜSSEL



FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH-MÜNCHEN SILBERNES KÖRBCHEN MIT ELFENBEINGRIFFEN

zeigt sich, daß die größten Aufwendungen gemacht werden für Boxcalf, für Chevreaux und noch feinere Leder, deren Haltbarkeit höchst beschränkt ist. In gewissem Sinne bedeutet das alles eine Qualitätsverminderung oder richtiger gesagt eine rationelle Anpassung der Qualität an den Bedarf. Gewiß, ein alter, schwerer Schrank ist ein Stück Hausrat von einer ehrwürdigen Solidität, aber ist nicht auch diese Unmenge Holz, die der ehemalige Tischler infolge seiner unzureichenden Technik und aus Mangel an entwickelten Hilfsmaschinen da verarbeiten mußte, eine unnütze, unwirtschaftliche Verschwendung? Zweifellos sind Mauern, wie wir sie in der Regel an unseren Mietkasernen haben, viel zu dünn, aber als erstrebenswerte Qualität werden einem da sicher nicht die metertiefen Gewölbe alter Burgenwände erscheinen. Daher ist es auch nicht angängig, ohne weiteres ehemalige Handwerksqualitäten gegen heutige Industrieprodukte auszuspielen. Das Beispiel von der Uhrmacherei dürfte einleuchtend genug sein. Qualität ist eben nur ein relativer Begriff, ist zu betrachten von den Anforderungen aus, die an eine Sache gestellt werden, und ist immer befriedigend, wenn sie dem Bestimmungszweck vollkommen entspricht. Man kann eine wohl licht-, aber nicht waschecht gefärbte Seidenkrawatte unmöglich qualitätslos nennen, weil gemeinhin seidene Krawatten ja nicht gewaschen werden. Wenn daher die Gewerbe zu einer Revision der bis jetzt üblichen Qualitäts-Anschauungen gelangen, so braucht das noch keineswegs immer als Verschlechterung angesehen zu werden. Uebertreibungen, überflüssiger Aufwand an Arbeit oder vor allem an Material, wie er bei primitiveren Produktionszuständen nicht zu vermeiden ist, wäre eine wirtschaftliche Belastung, die dem Konsumenten aufzuerlegen, gemeingefährlich erscheint.

Derlei Gefahren abzuwehren, bedarf es wohl keines großen Aufwandes. Vorerst ist die neue Kundschaft, was Qualitätsanforderungen betrifft, noch mehr als lau. Noch lange ist sie nicht aus dem Industrie-Ghetto heraus. In dem Augenblick, da sie frei wurde, da sie zu wirtschaftlichem Einfluß gelangte, hatte die Produktion allen Halt verloren. Nicht nur die Fabrikanten, die mit einer Ausnutzung der neuen Dampfkraft begannen, waren auf Imitation- und Sur-

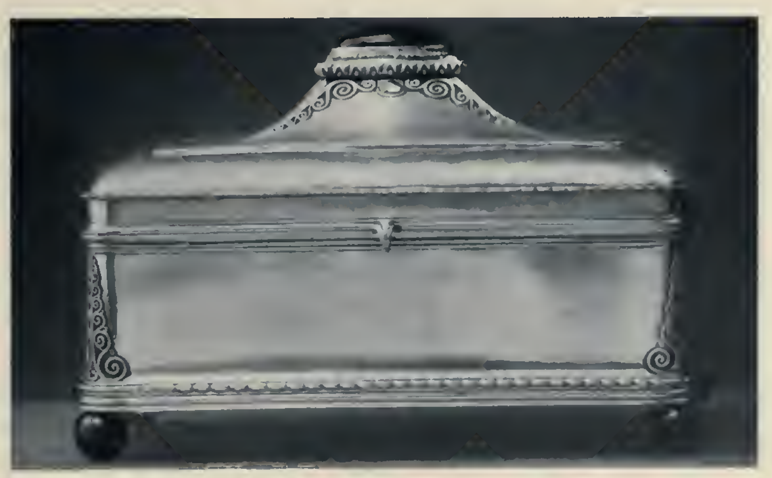


FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH SILBERNE SCHALE
Ausführung: M. T. Wetzlar, Silberschmied, München

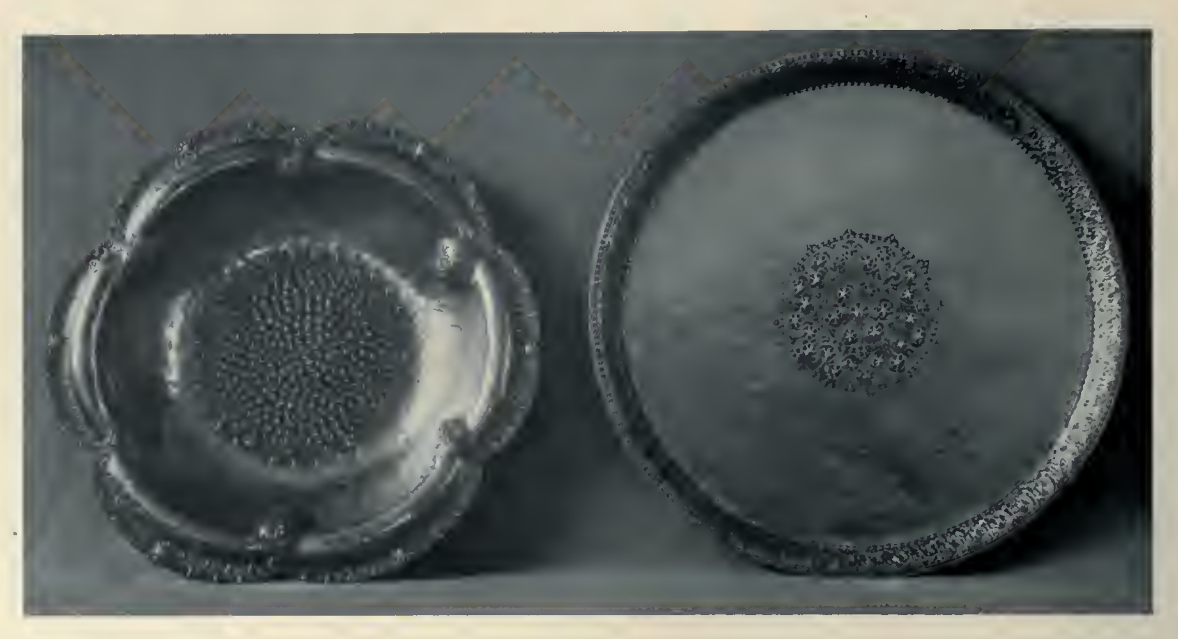


SILBERNE SCHÜSSEL MIT GESCHNITZTEM ELFENBEINGRIFF ▫ ENTW. U. AUSF.: ADOLF VON MAYRHOFER, MÜNCHEN

rogatmacherei versessen. Auch die Handwerker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren um keinen Deut besser. Was sie an Ungeschmack und Unsinnigkeit leisteten, läßt sich kaum noch ermessen. Man denke, ein Musterinstitut, wie es die Königliche Porzellan-Manufaktur in Berlin doch sein wollte, scheute sich nicht Porzellanvasen zu brennen, die aussehen sollten, als ob sie aus Stein, aus Lapislazuli, Granit oder dergleichen geschliffen wären. Diese Porzellanfabrikation — das wollte ich zeigen — spiegelt nicht den Geschmack oder vielmehr nicht die Geschmacklosigkeit des Volkes, in dessen Hände sie schon ihres hohen Preises wegen nicht gelangen konnten, sondern ist ein Gradmesser für die geschmackliche Unkultur, die von den höchsten Schichten angefangen, die gesamte Bevölkerung ergriffen hatte. Sie ist eine allgemeine Zeiterscheinung, die nicht auf das Konto der Massen gesetzt werden kann, die in keinem unglückseligeren Augenblick ihr Debüt als Machtfaktor in Kunst und Handwerk machen konnten. Diese Massen haben sich ja auch zuerst wieder herausgearbeitet aus diesem geschmacklichen Unrat. Nirgends zeigt sich das deutlicher als bei uns in Deutschland, wo dieser neue Stil, dieser neue Geschmack doch als eine Sache der fortschrittlichen Geister, des Bürgertums und der Arbeiterschaft auf den Plan trat, wo der Wille zur Qualität ebenso wie der Wille zur formalen Sauberkeit erstarkt. Von heute auf morgen solch gänzlich neue Ethik durchsetzen, wäre mehr als Wunderleistung. Es braucht seine Zeit, bis solche Ideen von den Hunderten zu den Tausenden und von ihnen zu den Hunderttausenden dringen. Es ist auch nicht zu vergessen, daß hier über den Willen hinaus Opferwille verlangt wird, nicht nur der, daß man von den Leuten fordert, sie sollten auf das schlechte Ornamentwerk, auf den banalen Dekor, auf Zutat und Aufputz, an denen ihr verkitschtes Gemüt hängt, verzichten. Darüber hinaus sind es wirkliche Geldopfer, die von ihnen im Namen der



ZIGARRENKÄSTCHEN ▫ HANDGESCHLAGENES SILBER MIT ACHAT
Entwurf und Ausführung: Adolf von Mayrhofer, München



GEORG MENDELSSOHN-HELLERAU — SCHALE UND TELLER, IN MESSING GETRIEBEN

Qualität verlangt werden. Qualitätsware ist nicht nur bessere, sie ist selbstverständlich auch teurere Ware. Das klingt wie alle Selbstverständlichkeiten banal, ist aber in jedem Haushalt, in dem gerechnet werden muß, ein ganz ernstes Problem. Jeder Einkauf + 10 Prozent Qualitätsüberzeugung, jeder Stuhl, jede Tapete, jedes Messer, jeder Vorhang mit einer so idealen Hypothek belastet, ist mehr als riesengroße Volksschichten zu tragen vermögen. Das kleinste Stückchen gepinselten, gepreßten und aufgepappten Zierats, das an Holz-, Metall- oder Glaswaren wegfällt, das diese Dinge also für das ungebildete Auge „ärmlicher" macht, verteuert sie notwendig. Ist es doch das Wesen aller Schundindustrien, die Mangelhaftigkeit ihres Materials und ihrer Arbeit hinter solch dekorativem Beiwerk zu verstecken. Höhnte man die Qualitätslosigkeit des Parvenütums der Gründerjahre, so war das ein Kampf gegen schlechte Instinkte und eine verächtliche Gesinnung; predigt man, wie es jetzt Tag um Tag geschieht, den Volksmassen von Käuferethik, so wird über das Gefühl hinaus auch immer an den Geldbeutel appelliert. Und wie manches Mal kann auch hier das Einkommen mit der besseren Einsicht und dem unverkennbar guten Willen nicht mit. Wenn bis in unser mittleres Bürger- und Beamtentum hinauf Hunderttausende dauernd in Warenhäusern und Abzahlungsgeschäften halbwertige Fabrikate kaufen, so ist damit noch lange nicht gesagt, daß der Instinkt all dieser Leute auf das Schundzeug gerichtet ist. Viele von ihnen möchten wohl Gediegeneres erstehen, sind aber wirtschaftlich einfach nicht in der Lage dazu. Als, um nur ein Beispiel zu nennen, in Berlin aus Gewerkschaftskreisen heraus die Idee eines anständigen und gediegenen Arbeiterhausrates auftauchte, da waren die öffentlichen Versammlungen voll einer begeisterten Masse, die der Hoffnung war, auf diese Weise von ihren



KARL GROSZ-DRESDEN — SILBERNE BOWLE
Ausführung: Goldschmied Th. Heinze, Dresden

Schundmöbeln loszukommen. Als dann aber die Typen, aufs einfachste ausgeführt, fertig vorlagen, stellte sich heraus, daß sie nur für den „gehobenen“ Arbeiter erschwinglich waren. Der größte Teil der Arbeiterschaft ist einfach nicht imstande, für eine Einzimmer-Wohnung 600 und für eine Zweizimmer-Wohnung 900 Mark auszugeben. Billiger aber läßt sich bei einwandfreiem Material und anständig gelohnter Arbeit in einer Stadt wie Berlin solcher Hausrat nicht herstellen. Wenn trotzdem diese Typen einen erheblicheren Absatz, als man vielleicht bei diesen Verhältnissen erwarten durfte, gefunden haben, so ist das ein Beweis für die auch nicht vor Opfern zurückschreckende Qualitätssehnsucht der aufkommenden Massen. Und die Tatsache, daß Millionen von Arbeitern und Kleinbürgern nicht einmal so viel aufzubringen vermögen, daß sie auf einem einwandfreien Stuhl sitzen, an einem einwandfreien Tisch essen, in einem einwandfreien Bett schlafen können, spricht nicht gerade für die bestehende soziale Ordnung. Ruskin, der soziale Utopist, der Apostel des Qualitätsgedankens, hat es oft genug gepredigt, wie sehr der „greuliche Anblick“ solcher Wohnstätten auch unsere Sache ist. „Wir müssen“, schwärmt er einmal, „darauf hinzuwirken suchen, daß jeder ein Haus haben möchte. Das will sagen, in einem nicht allzu vorgeschrittenen Lebensalter sollten die Menschen alle wünschen, ein Heim zu haben, welches sie nie mehr zu verlassen gedenken, ihren Lebensgewohnheiten entsprechend und voraussichtlich immer mehr entsprechend, je älter sie werden. Diese ihre Wohnungen müssen die Menschen trachten so stark wie möglich zu haben, schmuck und säuberlich eingerichtet, in angenehmer Lage, hellem Licht und guter Luft. So viel sollten sie mindestens sich doch aussuchen dürfen, wie die Schwalben es auch können.“

PAUL WESTHEIM



SCHMUCKBEHÄLTER IN VERGOLDETEM SILBER ▫ NACH EINER SKIZZE VON KARL GROSZ AUSGEFÜHRT VON H. EHRENLECHNER, DRESDEN









ZINNGERÄT, NACH EIGENEN ENTWÜRFEN AUSGEFÜHRT VON HANS MENNA, ZINNGIESZERMEISTER, NÜRNBERG





ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE — HAUS DRYANDER IN ZABITZ: OSTSEITE



ARCH. HERMANN MUTHESIUS — HAUS DRYANDER: GARTENSEITE

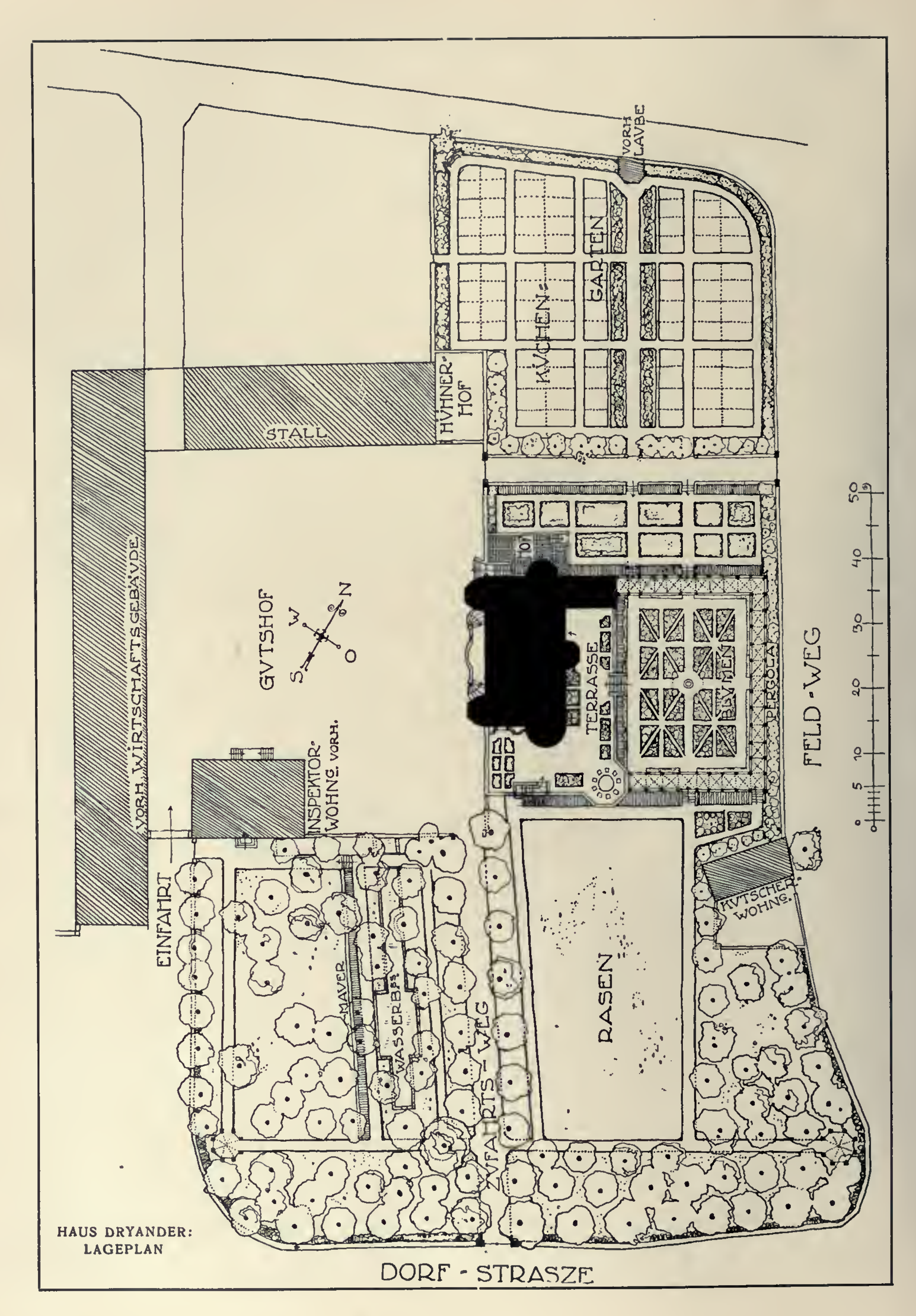
HAUS DRYANDER IN ZABITZ

Es handelte sich darum, einen alten Gutshof durch ein, modernen Anforderungen genügendes Herrenhaus zu ergänzen.

Der Gutshof mit seinen um einen rechteckigen Hof gruppierten, langgestreckten Ställen und Scheunen ist sicherlich eines der reizvollsten architektonischen Motive, die uns von alters überkommen sind. Wie alle geschlossenen Hofanlagen wirkt der Wirtschaftshof erfüllend auf unser architektonisches Empfinden. Es würde daher falsch sein, einen solchen Raumeindruck durch Neubauten zu zerstören, vielmehr erwächst die Aufgabe, solche Neubauten der Uridee organisch einzufügen.

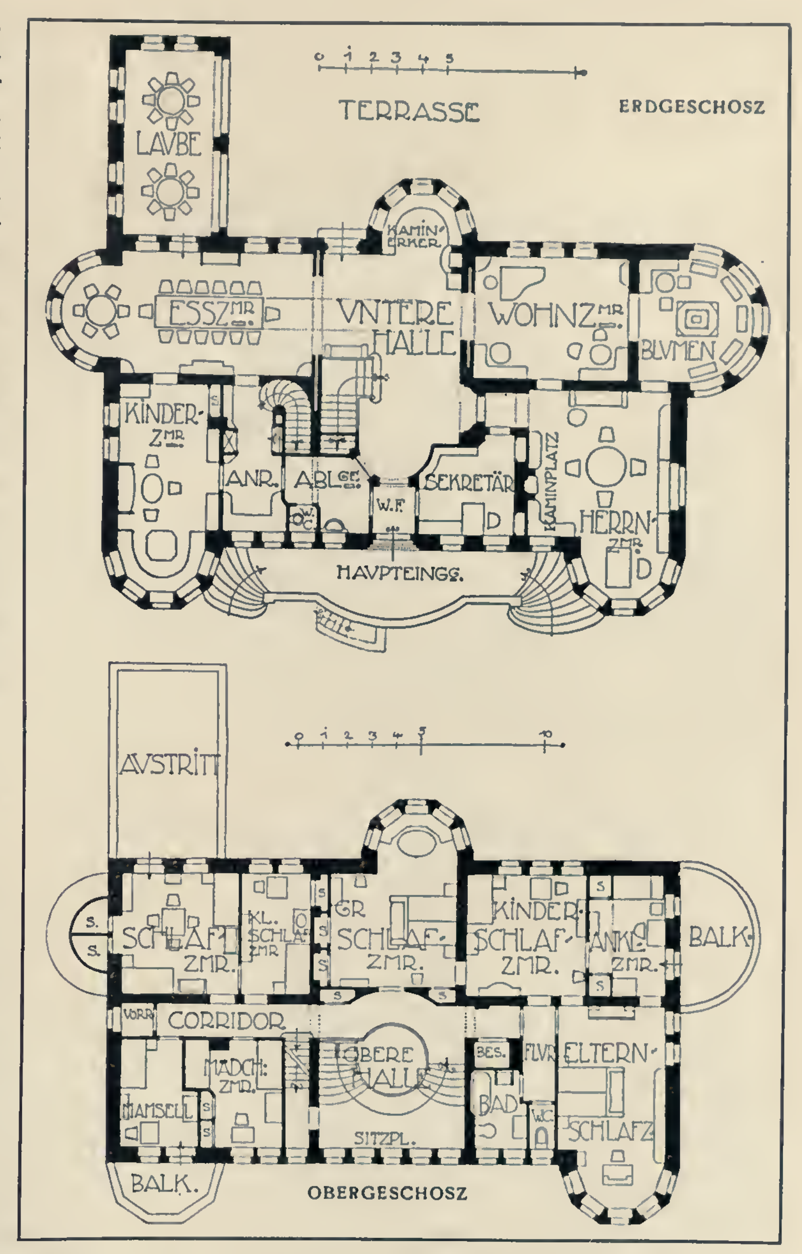
Auch bei dem Gutshof in Zabitz (einem im Saaletale 25 km nordwestlich von Halle a. S. gelegenen Dorfe) waren alle Wirtschaftsgebäude und ein primitives Gutshaus um einen quadratischen Hof gruppiert (Abb. S. 42). An der Stelle, an der jetzt das neu errichtete Herrenhaus steht, standen früher baufällige alte Schuppen und Scheunen. Das neue Herrenhaus mußte nach ihrer Beseitigung die Gruppe wieder schließen. Es ist dazu in eine möglichst langgestreckte Form gebracht, in die Mitte der Platzseite gestellt und mit anschließenden Steinmauern versehen, die den weiteren Abschluß zu beiden Seiten des Hauses besorgen. Auf der Südostseite des Hofes steht noch das bisherige kleine Gutshaus, das jetzt zu einer Inspektor- und Gärtnerwohnung umgebaut worden ist.

War somit Lage und Grundrißform des neuen Hauses vorgezeichnet, so handelte es sich jetzt darum, an welche der vier Hausseiten die geforderten Wohnräume zu legen sein würden. Wie die Windrose zeigt, ist die beste Wohnseite, nämlich Süd-Süd-Osten, eigentlich die Schmalseite des Hauses. Da jedoch der nach außen liegenden Längsseite, die nach Ost-Nord-Ost gewandt ist, immerhin noch die Hauptvorteile der Ostlage zugute kommen, konnte sehr wohl die Mehrzahl der Schlafzimmer im ersten Stockwerk sowie zwei Hauptzimmer des Erdgeschosses an diese Front gelegt werden. Dies um so mehr, als zwischen der äußeren Hausfront und dem etwa 33 m entfernt liegenden, parallel verlaufenden Feldwege die Entwicklung eines schönen Hausgartens möglich war. Die weiter geforderten großen Obst- und Gemüsegärten schlossen sich dann am besten nördlich an. Das südliche, nach der Dorfstraße hin liegende Gelände war vor dem



HAUS DRYANDER: LAGEPLAN

alten Gutshause bereits parkartig angelegt und mit alten Bäumen bestanden. Der „Park" war jedoch ziemlich verwildert. Es ist versucht worden, einige Ordnung in die Wildnis zu bringen, wobei sich ergab, daß ein neuer Zufahrtsweg zum Hause durch eine nahezu vollkommen vorhandene alte Kastanienallee geschaffen werden konnte. Oestlich von dieser, an der Ecke des Grundstückes, lagen bäuerliche, schlecht gepflegte Obst- und Gemüsegärten. Die ganze Ecke wurde zur Abrundung des Besitzes angekauft. Um dem Hause eine freie Lage nach Süden zu geben, ist hier ein großer, von Bäumen ganz freigehaltener Rasenplatz angelegt worden, und ringsherum sind neue Laubpflanzungen vorgenommen. Von den alten kleinen Häusern, die hier standen, ist das netteste erhalten geblieben und dient jetzt als Kutscherwohnung. Dem alten südwestlichen Parkteil ist ein neuer Reiz durch Einfügung eines Wasserbeckens gegeben, das sich in regelmäßiger Form zwanglos unter dem alten Baumbestande gewinnen ließ.



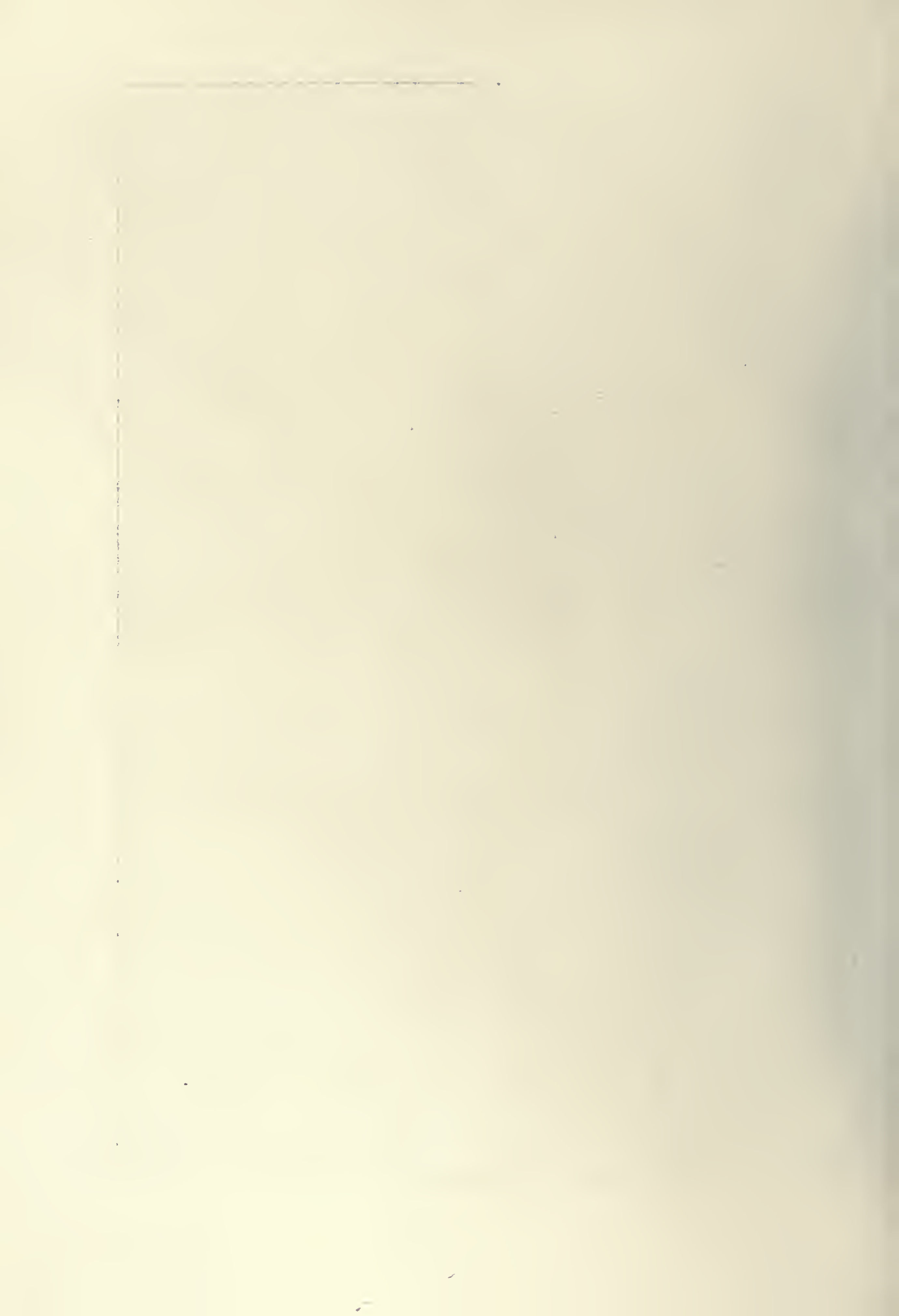
Da das Gelände zwischen Gutshof und Feldweg um etwa 1 m tiefer liegt als der Gutshof, ergab sich auf natürliche Weise die Anlage einer gehobenen Hausterrasse, die dem Hause nach Süden und Osten, durch eine hohe Futtermauer gestützt, vorgelagert ist. Sie ist durch kleinere Blumenbeete belebt, doch ist dafür gesorgt, daß reichliche Bewegungsfreiheit für Gesellschaften verbleibt. In einer Art Bastion an der Ostecke ist eine große Sitzfläche gewonnen. Nach Norden ist die Terrasse durch eine offene Bogenhalle (Laube) abgeschlossen, die sich dem Eßzimmer des Erdgeschosses rechtwinklig vorlagert. Zu Füßen der Terrasse dehnt sich der erwähnte große Blumengarten aus. Dieser soll später mit einer Pergola umrahmt werden, die im Gartenplan (Abb. S. 42) bereits eingezeichnet ist. Durch die Pergola würde der zum intimen Gebrauch der Gutsherrschaft bestimmte eigentliche Wohngarten besser abgeschlossen werden, namentlich nach Norden hin, wo der große Obst- und Gemüsegarten schon eine Bewirtschaftung erfordert, die halb zu dem Gutsbetriebe zu rechnen ist.

Die vertiefte Lage des Bauplatzes brachte es auch mit sich, daß dem Untergeschoß des Hauses eine Reihe von Räumen eingefügt werden konnte, die sonst im Erdgeschoß untergebracht zu werden pflegen. So liegt die große Küche mit allen dazugehörigen Nebenräumen



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE ▫ HAUS DRYANDER: ANSICHT VOM GUTSHOF UND BLUMENGARTEN

ARCH. HERMANN MUTHESIUS — HAUS DRYANDER IN ZABITZ





ARCH. HERMANN MUTHESIUS HAUS DRYANDER: BLUMENGARTEN

im Untergeschoß, ebenso die sehr reichlichen Vorratskeller, wie sie zu einem Gutshause gehören. Dies war deshalb gut möglich, weil an der Nordseite ein versenkter Küchenhof eingerichtet werden konnte, der mit den anschließenden Untergeschoßräumen beinahe ebenerdig liegt. Im Erdgeschoß (Abb. S. 43) wurde zunächst ein Zimmer des Herrn, von genügender räumlicher und repräsentativer Größe verlangt. Es sollte einen Erker erhalten, von dem aus der ganze Gutshof leicht überblickt werden konnte. In diesem Erker sollte der Schreibtisch des Herrn stehen, so daß er arbeitend den Blick über den Gutshof schweifen lassen und den Betrieb beobachten konnte. Dies bestimmte die im Grundriß ersichtliche Lage des Herrenzimmers. Ihm zur Seite und zugleich günstig zum Hauseingange und zum Wirtschaftshof liegt das Zimmer des Sekretärs. Es ist direkt vom Windfang aus zugänglich für Besuche rein geschäftlicher Art.

Eine zweite Hauptforderung war, bei Jagdgesellschaften, die ja im Landleben eine nicht unbedeutende Rolle spielen, für möglichst viele Personen Tischplätze zu schaffen. Da es sich nicht darum handeln konnte, einen großen Speisesaal anzulegen, mußte zu dem Hilfsmittel gegriffen werden, zwei große Räume durch eine derart große Oeffnung miteinander zu verbinden, daß bei besonderen Fällen ein Durchdecken möglich war. Diese Verbindung ist zwischen Eßzimmer und Halle geschaffen worden. Es können an einer durch beide Räume reichenden Tafel gut 40 bis 45 Personen Platz finden. Für den täglichen kleineren Familienkreis ist in einem Erker des Eßzimmers ein Platz vorgesehen, der einen Ausblick auf die Gärten gewährt. Im Sommer kann in der anschließenden Terrassenlaube gegessen werden.

Die Halle, die man vom Windfang aus in ihrer Längsachse betritt, ist ein stattlicher Raum, dessen Raumwirkung durch einen Erker gehoben wird. Dieser Erker ist als Kaminerker gedacht (der Kamin soll erst später eingebaut werden). Die Halle ist, wie die Abbildungen auf Seite 46 und 48 zeigen, bis an die Decke mit Eichenpaneel versehen. Das anschließende Wohnzimmer ist ganz einfach gehalten. Es hat seinen Hauptreiz in einem großen, sich halbrund herausstreckenden Blumenzimmer, das mit



ARCH. HERMANN MUTHESIUS HAUS DRYANDER: HALLE

dem Wohnzimmer durch eine große Glastür in Verbindung gebracht ist.

Im Obergeschoß sind sechs Schlaf- und Ankleidezimmer für die Herrschaft und Gäste untergebracht. Hierbei ist das Schlafzimmer der Eltern wieder so gelegen, daß vom Erker aus der ganze Wirtschaftshof übersehen werden kann. Einige Räume für die Dienerschaft liegen im nordwestlichen Teile des Obergeschosses. Das Dachgeschoß ist vorläufig unausgebaut gelassen, bei sich steigernden Bedürfnissen können hier leicht noch eine Anzahl Zimmer eingerichtet werden.

Für die äußere Gestaltung des Hauses war maßgebend, daß eine gewisse Repräsentation, die ja mit der Aufgabe einer Gutsherrschaft unbedingt verknüpft ist, durch das Haus ausgedrückt werden sollte, ohne aber auch nur den Anschein des Schloßartigen zu erwecken. Diese Erwägung führte dazu, durch vier große Giebel eine gewisse Stattlichkeit anzustreben, dabei aber doch ganz im Ländlichen zu verharren. Ausschlaggebend wurde das Baumaterial. Beim ersten Besuch auf der Baustelle fiel mir auf, daß die alten Schafställe und Scheunen aus Bruchsteinen gebaut waren, während sich fast alle neueren Wohngebäude jener Gegend als Putzbauten repräsentieren. Putzbau ist heute Mode und wird für etwas Höheres gehalten, selbst in steinreichen Gegenden. Solche Moden können das jeweilige Urteil vollständig verwirren. Es kann doch keinem Zweifel unterliegen, daß einer Mauer aus Bruchstein ein höherer künstlerischer Wert innewohnt als einer geputzten. Bei näherem Eindringen in die Verhältnisse ergab sich sofort, daß Bruchsteine in genügender Menge in allernächster Nähe des Gutshofes für einen ganz billigen Preis zu haben waren, so daß nicht einmal wesentliche Mehrkosten durch seine Anwendung erwuchsen. Natürlich kommt bei Verwendung von Bruchstein alles darauf an, ihn richtig zu behandeln. Die Technik des guten Mauerns in Bruchstein ist, wie so viele alte Techniken, in den meisten Gegenden fast ganz verloren gegangen. An die Stelle des alten guten Mauerwerks mit lagerrechten Fugen ist heutzutage vielfach das häßliche sogenannte Zyklopenmauerwerk getreten, das der Bauunternehmer durch herausquellende dicke Zement-



ARCH. HERMANN MUTHESIUS HAUS DRYANDER: WOHNZIMMER

fugen noch unerträglicher zu machen weiß. Wo aber heute noch Haustein in lagerrechten Fugen verwendet wird, tritt schon jene schematische Herstellung ein, nach der die Steine einzeln im Bruch zurechtgesägt und numeriert zum Versetzen auf den Bau geliefert werden. Mit dieser Methode kann man nie ein natürlich aussehendes Mauerwerk erreichen, mag man noch so sehr dafür sorgen, daß große und kleine Steine wechseln und sich die Fugen versetzen. Denn sie ist für Quadermauerwerk erfunden und für dieses auch wohlgeeignet. Nach der alten Bruchsteintechnik richten die Maurer unmittelbar auf dem Gerüst die Steine so zu, wie sie zum Versetzen gerade gebraucht werden. Erst bei dieser Arbeitsweise ergibt sich der natürliche Charakter des lagerrechten Bruchsteinmauerwerks. Für den Bau des Herrenhauses in Zabitz ist eine Kolonne italienischer Maurer herangezogen worden, die die Technik noch wundervoll beherrschte und ein ganz ausgezeichnetes Mauerwerk geliefert hat. Das Haus ist in allen seinen Teilen, von unten bis oben lediglich vom Maurer gebaut, jeder Werkstein ist grundsätzlich vermieden. H. M.

DEUTSCHE MODE

Die Mobilmachungstage waren kaum beendet, da erscholl allerorten der Ruf nach einer deutschen Mode. Der Werkbund hielt ein paar Sitzungen ab, richtete zusammen mit Vertretern der Konfektion etliche Ausschüsse ein, um mittels einer Zentralinstanz ein einheitliches Vorgehen zu sichern.

Dieses Verlangen nach einer deutschen Mode entstand bei den einen aus der Erwägung heraus, daß von Paris jetzt nichts mehr zu holen sei. Wir wären also aufgeschmissen, folglich ... Eine Partei, von der für eine zukünftige deutsche Mode so gut wie nichts zu erwarten ist, denn morgen, übermorgen, wenn der Frieden geschlossen ist, wenn sie sich also nicht mehr „aufgeschmissen" fühlen, ist keine rechte Gewähr mehr, daß sie für die Idee der deutschen Mode weitere Opfer an Zeit, an Geld, an Kraft zu bringen geneigt sind.

Die größere Zahl der Rufer aber war von dieser Idee selbst erfüllt. Man wollte auch in diesen Modedingen frei von den Fremden, selbständig, vielleicht gar führend werden. Man begann sich der Abhängigkeit zu schämen, man fühlte auf einmal die Albernheit, sich selbst nie den Geschmack und die Fähigkeit zugetraut zu haben. Aus den Kreisen der Frauen, die für deutsche Kleider bisher kein Geld ausgeben wollten, erstand mit einem Mal der Wille zur deutschen Mode.

Also müssen wir sie schaffen! Es ist jetzt nicht

die Frage, ob das uns gelingen wird. Es muß uns gelingen und deshalb wird es auch gelingen.

Deshalb aber auch keine Uebertreibungen. Mit Redensarten, mit wortreichen Versammlungen, mit hübsch bezeichnetem Papier ist gar nichts getan. Wir müssen uns die Augen klar halten für die Schwierigkeiten, die auf diesem äußerst heiklen Gebiet zu überwinden sein werden.

Gar keine Schwierigkeit bereitet die Frage, ob wir das genügende Maß von Phantasie aufzubringen vermöchten. Im Gegenteil. Wer ein bißchen Bescheid weiß über die seither in Deutschland gemachten Versuche, zu Kleidern zu kommen, die nicht nach Pariser Modellen gefertigt waren, wird nicht bestreiten, daß alle diese Bemühungen gerade deshalb zur Groteske ausgeartet sind, weil jeder angebliche Künstler und jede Kunstgewerblerin vernarrt war, uns Ideenfülle bis zur Bewußtlosigkeit vorzumimen. Ich brauche nur das Wort „Eigenkleid" hierherzusetzen, um an die Schrecknisse zu erinnern, die uns blühen könnten.

Solcher Individualismus ist das Gegenteil von all dem, was man Mode heißt. Auch sie ist ein Stück Synthese, sie verkörpert einen Allgemeingeschmack. Sie kann daher auch nur entstehen aus dem Trieb nach einem allgemeinen Geschmacksideal, und nur geschaffen werden von denen, die, alle persönliche Eitelkeit beiseite lassend, dieser allgemein gefälligen Linie zustreben. Es kann auf Reklameplakaten, aber nicht auf Rocksäumen Künstlernamen geben ...

Auch von anderen Theoretikern, männlichen wie weiblichen, ist kaum etwas zu erwarten. Kein Gebiet ist so sehr Praxis wie das der Mode, auf keinem haben die Ideologen aller Art mehr Lächerlichkeiten zutage gefördert.

Es ist zunächst daran zu denken, daß die Mode, die zu machen ist, eine Weltmode werden muß. Nicht nur, damit die Deutschen auch späterhin, ohne Aufsehen zu erregen, sich im Ausland und an den Treffpunkten der internationalen Welt bewegen können, sondern noch mehr im Interesse unserer sehr großen Konfektions-Exportindustrie, die, nähme man ihr die ausländischen Absatzgebiete, unweigerlich zu einem Feind dieser Bestrebungen werden müßte. Es ist weiter zu bedenken, daß die Schöpfung und Lancierung einer Mode ein Zusammenarbeiten von zahllosen Köpfen, zahllosen Interessenten voraussetzt, daß ganz neue Hilfsindustrien geschaffen oder auf diese Bestrebungen hin umgewandelt werden müssen, daß es einen Ort geben muß, wo alle die Häuser, die Modelle machen, diese Dinge bereit finden und wohin jeder, der derlei Erzeugnisse anzubieten hat, sein Angebot zu richten weiß. Schließlich fehlen uns auch die gesellschaftlichen Mittelpunkte großen Stiles, wo neue Moden „kreiert" werden können.

Die Meinung, die in einigen Frauenblättchen jetzt breit ausgewalzt wird, daß wir ausgehen müßten von dem Kleid, das sich für die Mittelstandsfrau frommt, ist natürlich Weisheit von der Sorte des Reformkleides unseligen Angedenkens. Das widerspräche dem Urgesetz der Mode, nach dem das Bürgertum immer das angenommen hat, was die ganz Schönen, ganz Reichen und ganz Eleganten ihm vorgetragen haben. Für die nächste und übernächste Saison kämen wir ja auch ohne das aus; aber wir müssen, wenn diese Bestrebungen einen Sinn haben sollen, an 1920 und 30 denken.

Darum heißt es jetzt auf einen Dauererfolg hinarbeiten und organisieren, oder deutsch ausgedrückt: arbeiten und zusammenarbeiten!

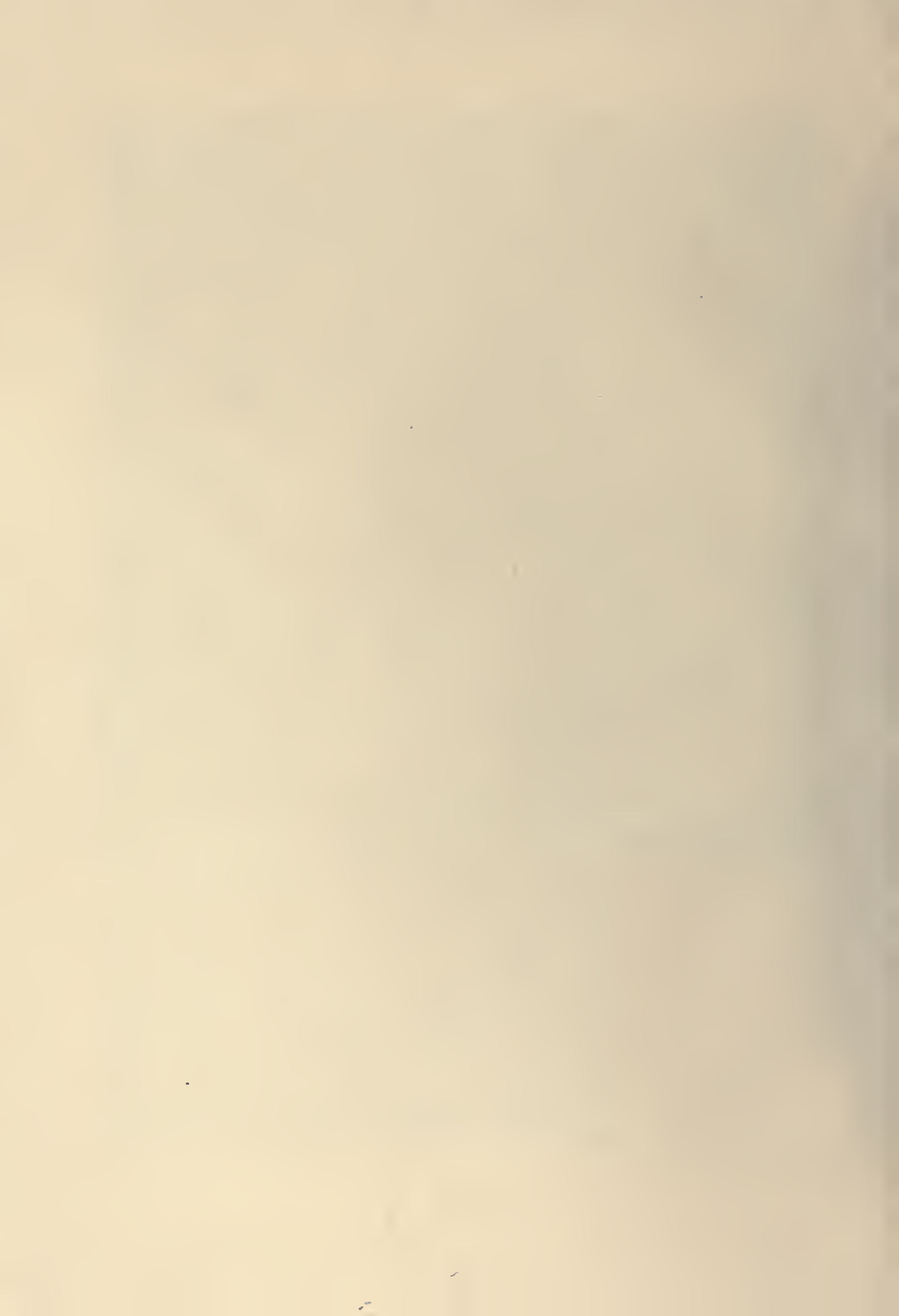
PAUL WESTHEIM



ARCH. HERMANN MUTHESIUS — HAUS DRYANDER; HALLE



BRUNO PAUL-BERLIN WOHNZIMMER





ADAM SCHWEIZER-DIESSEN — ZINNSOLDATEN
Ausführung: B. Schweizer, Zinngießer, Diessen (Oberbayern)

VOLKSKUNST UNSERER ZEIT

Die Volkskunst, wie sie uns von alters her überliefert ist, erscheint, wenn man sich an eine Definition dieses noch ziemlich unklaren Begriffes heranwagt, in der Hauptsache als Eigenarbeit für den Eigenbedarf. Ein Mädchen stickt und putzt sich an langen Winterabenden eine Brauthaube. Sie soll ihr an ihrem Hochzeitstage eine Zier sein. Alle Wissenschaft, die sie sich von der Mutter, von der Muhme, von den Freundinnen aneignen konnte, wird bei der Gelegenheit aufgewandt. Sie spart nicht an Zeit, nicht an Mühen, nicht an Zutaten. Das Beste an Material und Arbeit ist für solchen Ehrentag gerade gut genug. Man will für den Bräutigam schöner, liebreizender geschmückt sein als je eine, die im Dorfe aufgeboten wurde. Aus solchem Trieb wird ein simples Bauernkind zu einer heimlichen Künstlerin, schafft es vielleicht mit Formen, die im ganzen Bezirk längst gang und gäbe sind, etwas von zauberhafter Kostbarkeit, daß ganz große Künstler sich geschlagen fühlen müssen. Denn was hier sich auswirkt, ist eine naive Menschlichkeit, die mit dem ungeheuren Schatz eines unverbrauchten Empfindens sich hingibt an die bescheidene Sache, in der Liebe und Leidenschaft, Ehrgeiz und Gestalterfreude gemengt sind zu einem einzigen Zweck: gefällige Schönheit zu bilden.

Das nur ein Beispiel für diese Art handwerklicher Betätigung. Aber mag die Intensität der Antriebe nicht immer so stark sein, im Wesen bleibt es dasselbe, ob einem erwarteten Kind die Wiege geflochten, ob dem Ehegatten eine Weste oder ein Prunkmantel gefertigt, ob aus besonderem Anlaß der heimatlichen Kirche eine Maria, ein heiliger Franziskus, ein heiliger Antonius geschnitzt, ob der Griff der Flinte oder des Messers mit Tier- und Menschenfiguren über und über verziert wird. Es ist ein Schaffen, bei dem die Freude an der Arbeit und die Freude über die trefflich gelungene Arbeit der höchste Lohn sind. Ein Schaffen also,



ADAM SCHWEIZER-DIESSEN ▫ ZINNFIGUR



PORZELLANFIGUREN ▫ ENTW. VON PAUL SCHEURICH ▫ UND E. ENKE ▫

AUSF.: SCHWARZBURGER WERKSTÄTTEN F. PORZELLANKUNST, UNTERWEISZBACH



das zur Unmöglichkeit geworden scheint, denn wo in der heutigen Welt gibt es noch Betätigungsbezirke, in denen so unbekümmert, so selbstfroh gearbeitet wird. In unseren Künstlerateliers, wo auf den Erfolg beim Publikum, auf die Ausstellungswirkung, auf den Anschluß an die neueste Strömung hin gearbeitet wird, gewiß nicht. Und in der selbstverständlich doch auf den Markt versessenen Kunstindustrie erst recht nicht.

Dem Kunstpsychologen ist es daher keine Ueberraschung, wenn Volkswirtschaftler wie von Erdberg oder Hellmuth Wolff, die dem Volkskunst-Problem nachgegangen sind, mit der Resignation enden: „Die alte Volkskunst, die aus der Gesamtheit eines Volksstammes herausgewachsene, in ihr tief wurzelnde und darum bodenständige Kunst, geht



zugrunde an ihrem Widerspruch mit dem modernen Leben. Sie erhält sich nur dort, wo dieses moderne Leben seinen Einfluß noch nicht oder nur in beschränktem Maße geltend machen konnte. Erhalten oder neu beleben kann man die alte Volkskunst nicht, weil man ihre Voraussetzungen nicht erhalten kann.“ Was man tun kann und was man ja auch getan hat, ist ein Nacharbeiten erhaltener Volkskunstgestaltungen. Man hat sie zu Vorlagen genommen, nach denen Industriezeichner für ihre verschiedenartigen Fabrikationsbetriebe Muster machten, hat sie Kunstgewerblern und Kunsthandwerkern als Anregungsmaterial gegeben, hat sich eine Romantik ganz besonderer Art geleistet, indem man das Kopieren und Reproduzieren solcher Vorlagen heraus verlegte aus dem





ANNIE OFFTERDINGER-HANAU — FARBIGE STEINZEUG-FIGUREN
Ausführung: Wächtersbacher Steingutfabrik, Abteilung Christian Neureuther, Schlierbach

regulären Produktionsgang und wieder vornehmen ließ in ihren ehemaligen Heimatbezirken, in ungarischen Dörfern, auf den Höhen des Erz- oder Riesengebirges.

Das eine wie das andere war eine Künstlichkeit und mußte kläglich enden. Volkskunst in der Fabrik hergestellt, klingt schon dem Ohr verdächtig. Das Gemüt, das sich dagegen sträubt, möchte sich noch beschwichtigen lassen, obgleich ungemütliche Räsonnements gerade in der heutigen Schätzung der Volkskunst die größte Rolle spielen. Aber alle Arbeit, die irgendwie auf einer Kalkulation beruht, widerspricht dem Wesen der wahren Volkskunst. Sie ist, um es noch einmal zu sagen, im Widerspruch zu den Gesetzen moderner Wirtschaft, und, um auch das ganz unverblümt herauszusagen, im



Widerspruch mit den Gesetzen moderner Kunstwirtschaft.

Was bei uns augenblicklich an Volkskunst gedeiht, blüht aus Sentiments heraus, aus den allzu vergänglichen Mode-Sentiments der Großstädter, die auf einmal das Dorf und alles Dörfliche als eine romantische Feriensensation erleben. Ziellos vage Wünsche schweifen aus ihren Steinwüsten heraus; etliche davon endigen beim Kuhstall, beim Düngerhaufen, beim Dorfanger und bei der Heidestimmung. Zu Hause in ihrer Mietwohnung, wenn sie, wohlig durchwärmt von der Warmwasserheizung, beim Schein der elektrischen Lampen Romane lesen, in denen dies Milieu lockend ausgemalt ist, oder Bilder ansehen, die es mit den schönsten Farben verklärt zeigen, wenn sie gar ein Gerät vor sich haben, das



PROF. ALBIN EGGER-LIENZ BLEIVERGLASUNG: REITER
Ausführung: Glasmalerei J. Schmidt, Berlin

dort einmal ein Prunkstück war, sind sie gerührt. Aber es ist bezeichnend genug für das Sentimentale dieser Empfindungsweise, daß im Ernstfall doch keiner von ihnen dazu zu bringen wäre, sein ganzes Leben in solcher Bauernkate zu verbringen. Kein Zweifel, diese Volkskunstrührseligkeit hat einen starken Beigeschmack von Snobismus, einem Snobismus, der ausnahmsweise einmal nicht mit Extravaganzen, sondern mit der Altväterlichkeit und einer angeblichen Natürlichkeit kokettiert. Es ist ja auch nicht wahr, daß die so wieder belebten Volkskunst-Industrien volkstümlich wären. „Wir sprechen“, wie Naumann wirklich einmal treffend gesagt hat, „zwar von Volkskunst, Volksdichtung, Volksglaube, meist aber ist dabei an einen Geist gedacht, der erst dem Volk beigebracht werden soll.“ Das Volk, die breite Masse, steht der ästhetischen Seelsorgerei doch ganz anteilslos gegenüber und kauft Volkskunstarbeiten doch genau so, wie es andere in die Mode gebrachte Artikel aufnimmt. Die Bauern da draußen sind weit davon entfernt, sich für ihre Heimatkunst zu



A. CARL STAHL-BERLIN BLEIVERGLASUNG: „PARADIES“
Ausführung: Glasmalerei J. Schmidt, Berlin



begeistern. Die lugen aus einem sehr begreiflichen Instinkt heraus immer hinein in die Städte, nach dem, was ihnen da augenblicklich als das Neueste und Großartigste angeboten wird. Und in den Städten ist eben jener Mittelstand von Schwarmgeistern, der gar nicht anders leben kann, als täglich auf der Untergrundbahn über jede Minute unnötige Aufenthaltszeit zu stöhnen und gleichzeitig von der Eichendorffschen Postkutsche als einem entschwundenen Ideal zu träumen. Vor zwanzig Jahren, dessen weiß ich mich noch sehr wohl zu entsinnen, als die hübschen Lauschaer Glastiere für ein paar Pfennige zu haben waren, gehörten sie bei uns im Werratal zu den Spielereien, die die Dienstmädchen von den Kirmessen mit heimbrachten. So wenig machte man sich daraus, daß ein Glasbläser nach dem anderen die Pfeife weglegen mußte. Jetzt, wo Wertheim in Berlin sie zu lancieren angefangen hat, wo man für solchen Hirsch, solch Reh oder solchen Hund zwanzig bis dreißig Mark ausgeben muß, scheint es keine Birkenholzvitrine ohne sie mehr geben zu können. Die Lederpuppen, wie die Javaner sie sich für ihre Marionettenspiele geschnitten haben, pflegen daneben zu stehen. Das aber „Volkskunst“ zu nennen, ist doch wahrlich eine Blasphemie.



CHRISTIAN NEUREUTHER — STEINZEUG-GEFÄSZE

Ausführung: Wächtersbacher Steingutfabrik, Schlierbach b. Wächtersbach







RHEINISCHES STEINZEUG ▫ ENTWORFEN VON ADELBERT NIEMEYER, PAUL WYNAND UND CHARLOTTE KRAUSE
Ausführung: Steinzeugwerke Höhr-Grenzhausen, Höhr b. Coblenz



TOPFEREIEN VON KURT FEUERRIEGEL, FROHBURG I. SA.

Auf die Bezeichnung käme es ja nicht an, und es wäre müßig, einen Streit um Worte zu führen, wenn diese Vokabel „Volkskunst“ nicht einen so besonderen, so verführerischen Klang hätte. Unwillkürlich sucht man nach dem Inhalt, man möchte ihn so unermeßlich groß haben, wie das Volk selbst geworden ist seit den Tagen, da es die ersten Freiheitsbäume umianzen konnte. Ueberall, wo es seine Energien entfalten konnte — man sehe die Verkehrswerkzeuge, die durch den Massenverkehr erst werden konnten, sehe die gigantischen Eisenbahnbrücken, die für die Massen gespannt werden mußten, sehe unsere Großorganisationen, die Warenhäuser, die Industriestätten usw., sehe diese Expansion auf



TOPFEREIEN VON KURT FEUERRIEGEL, FROHBURG I. SA.



HANS WEWERKA-MAGDEBURG — STEINZEUGGRUPPE: MARKTFRAUEN
Ausführung: Steinzeugwerke Höhr-Grenzhausen, Höhr



AUGUST HERBORTH, STRASZBURG I. E. — VOGELFIGUREN IN FARB. STEINZEUG









JOSEF HOFFMANN-WIEN — GLÄSER MIT SCHWARZEM DEKOR

allen Gebieten —, sind Dinge entstanden, die vielleicht nicht von jedem Blickpunkt aus sympathisch anmuten, die durch ihre Größe, ihre Unerschütterlichkeit gewiß aber etwas Imposantes haben. Und daneben dieses kümmerliche Pflänzchen Volkskunst, von dem das eigentliche Volk nur durch Zufall einmal eine Ahnung bekommen, das nicht leben kann ohne das Wohlwollen und die wohltätige Unterstützung etlicher kleiner Konventikel. Wie, wenn man Volkskunst etwas ganz, ganz anderes zu nennen hätte?

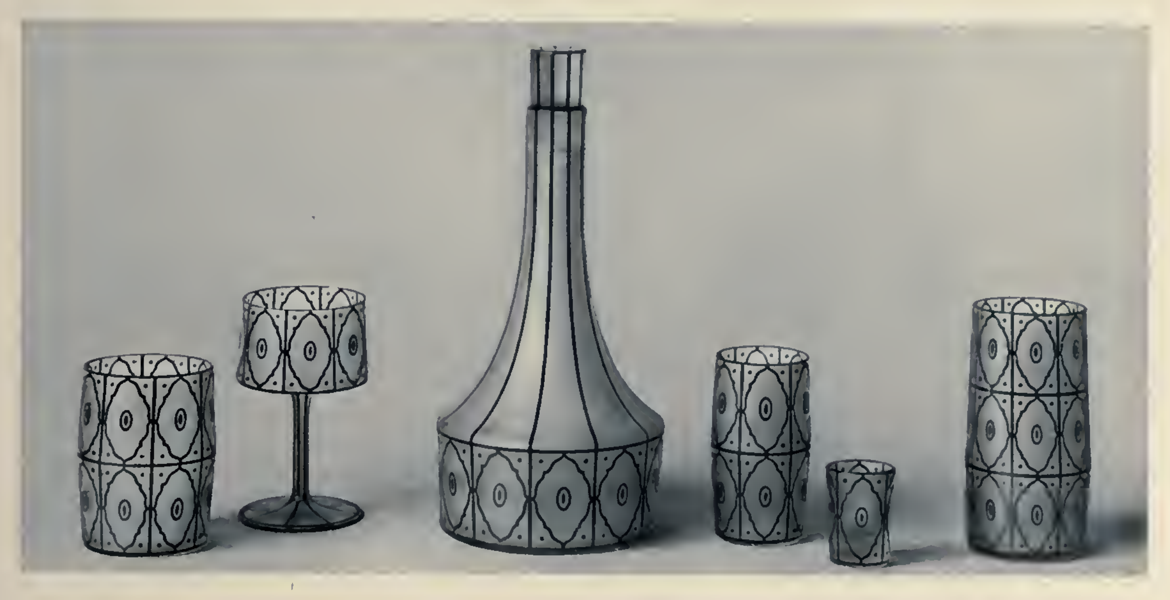
Man wird zugeben müssen, daß von Volkskunst nur die Rede sein kann bei Dingen, die im Leben der breiten Masse eine Rolle spielen, die wie von selbst diesem Leben zugehörig sind. So können logisch eben nur künstlerische Erscheinungen genannt werden, die zu Tausenden und Abertausenden verbreitet, die bis in die Arbeiterwohnung hinein zu finden sind. Das aber ist ein erheblicher Teil dessen, was so schlechtweg „neues Kunstgewerbe" genannt wird. Ein vom Künstler entworfener, in guter Qualität massenhaft ausgeführter Schrank — man hat dafür schon den Ausdruck „Typenmöbel" geprägt — ist, so weit Kunst an ihm erlebt wird, moderne Volkskunst. Es bedarf keiner großen Anstrengung, um derartiges den Leuten begehrenswert zu machen. Sie genießen an ihm mannigfache Reize des Schönen und leisten sich mit ihm auch schon einen Luxus, wie es künstlerische Werte über die Zwecknotwendigkeit hinaus ja immer sind. Massen erleben da den Gehalt einer Linie, einer Kontur, einer edlen Flächengestaltung. Massen müssen das als ihre Kunst empfinden, als eine Kunst, die herausgewachsen ist aus ihrer Existenz, und die ohne sie weder bestehen noch entstehen könnte. Eine bedruckte Leinendecke, von dem oder jenem unserer Kunstgewerbler entworfen, die in Stadt und



OSWALD DITTRICH-WIEN — GLÄSER MIT SCHWARZEM DEKOR

Ausführung: J. & L. Lobmeyr, Wien







JOSEF HOFFMANN-WIEN

GLÄSER MIT SCHWARZEM DEKOR

Ausführung: J. & L. Lobmeyr, Wien



ARCH. RUNGE & SCOTLAND-BREMEN WEISZGESTRICHENE GARTENMÖBEL

Land überall auf den Tischen unserer Häuser aufliegt, in denen man dem Leben einen künstlerischen Rahmen geben möchte, eine Steingutbowle von Riemerschmid, die, wie man weiß, in allen Bevölkerungsklassen überraschenden Anklang gefunden hat, eine der künstlerischen Zigarettenpackungen, die jedes Jahr durch Millionen Hände wandern, ein Plakat von Bernhard, von Hohlwein oder sonst einem, das allen vor die Augen kommt, ein Linoleumbelag oder ein Treppenläufer, wie sie Gessner und andere entworfen haben und wie sie in jedem besseren Miethaus schon zu finden sind, die von Behrens geformten Bogenlampen der A. E. G. und wie viele andere Erscheinungen des neuen Kunstgewerbes sind ebenso in die Daseinssphäre und die Phantasie des Volkes eingedrungen; in die Schichten wenigstens, die für künstlerische Werte überhaupt empfänglich sind. Sieht man diese Dinge alle zu Tausenden und Zehntausenden entstehen, sieht man sie ganz selbstverständlich ohne Widerstreben und ohne eingeredete Sentimentalität eingehen in den Besitz riesengroßer Volksmassen, hat man auch einmal nur etwas von der Gier verspürt, mit der sie allenthalben aufgegriffen werden, dann kann einem wahrlich nicht mehr verwehrt werden, hier von einer werdenden Volkskunst zu reden.

Bei all diesen Gewerben kann auch nicht die Rede sein von dem Elend, über das die Produktionen klagen, die von aristokratischeren Zeiten her noch fortbestehen. Für sie gibt es und wird es sicherlich immer geben die kleinen Liebhaberkreise, die sie wie etwas Kostbares pflegen und fördern. Die lebendige Kunst, die Kunst des Volkes aber gedeiht aus sich heraus, ent- und besteht im Einklang mit der heutigen Wirtschaftsordnung. Selbstverständlich sind im Bereich dieses Massenkunsthandwerkes auch mancherlei Fehlschläge zu verzeichnen. Es gibt ja der Faktoren genug, die einer elementaren Auswirkung der natürlichen Triebkräfte hemmend entgegenstehen. Schon die Künstler, die die Typen entwickeln sollten, haben oft genug versagt und haben Dinge geschaffen, die unmöglich volkstümlich zu werden vermochten. Aber sieht man über derlei Einzelheiten hinweg, so wird niemand bestreiten können, daß das Ganze dieser neuen Volkskunst marschiert, daß hier ein Zweig der Kunstentwicklung anhebt, der notwendigerweise weiter und weiter wachsen muß.



ARCH. RUNGE & SCOTLAND-BREMEN — WEISZGESTRICHENE GARTENMÖBEL

Seine Blüte hängt ab von der künstlerischen Ertüchtigung der großen Volksmassen, von deren Geist und deren Forminstinkt beseelt zu werden, das Schicksal dieser mannigfachen Gestaltungen ist. Sie können im großen nur gedeihen, wenn das Volk selbst gedeiht. Jeder weitere Schritt zu politischer, zu ökonomischer und zu geistiger Freiheit muß auch ihnen zugute kommen. Ohne sie keine Bildung des Volkes und ohne Bildung keine eigenwertige Kunst.

Der große, uns aufgezwungene Krieg, in dem wir stehen, hat in der deutschen Nation die mächtigsten Anstrengungen und edelsten Kräfte entfesselt. Alle Schranken, die zwischen den Klassen vorhanden schienen, sind wie mit einem Zauberschlag hinweggefegt. Aufgestanden ist ein einiges, seiner selbst bewußtes Volk, das, wenn es erst seine Feinde niedergezwungen haben, wenn es zu den Werken des Friedens zurückgekehrt sein wird, sich auch eine einige, einzigartige, deutsche Volkskunst schaffen wird. Eine Volkskunst der Massen, eine Volkskunst unserer ernsten und großen Zeit.

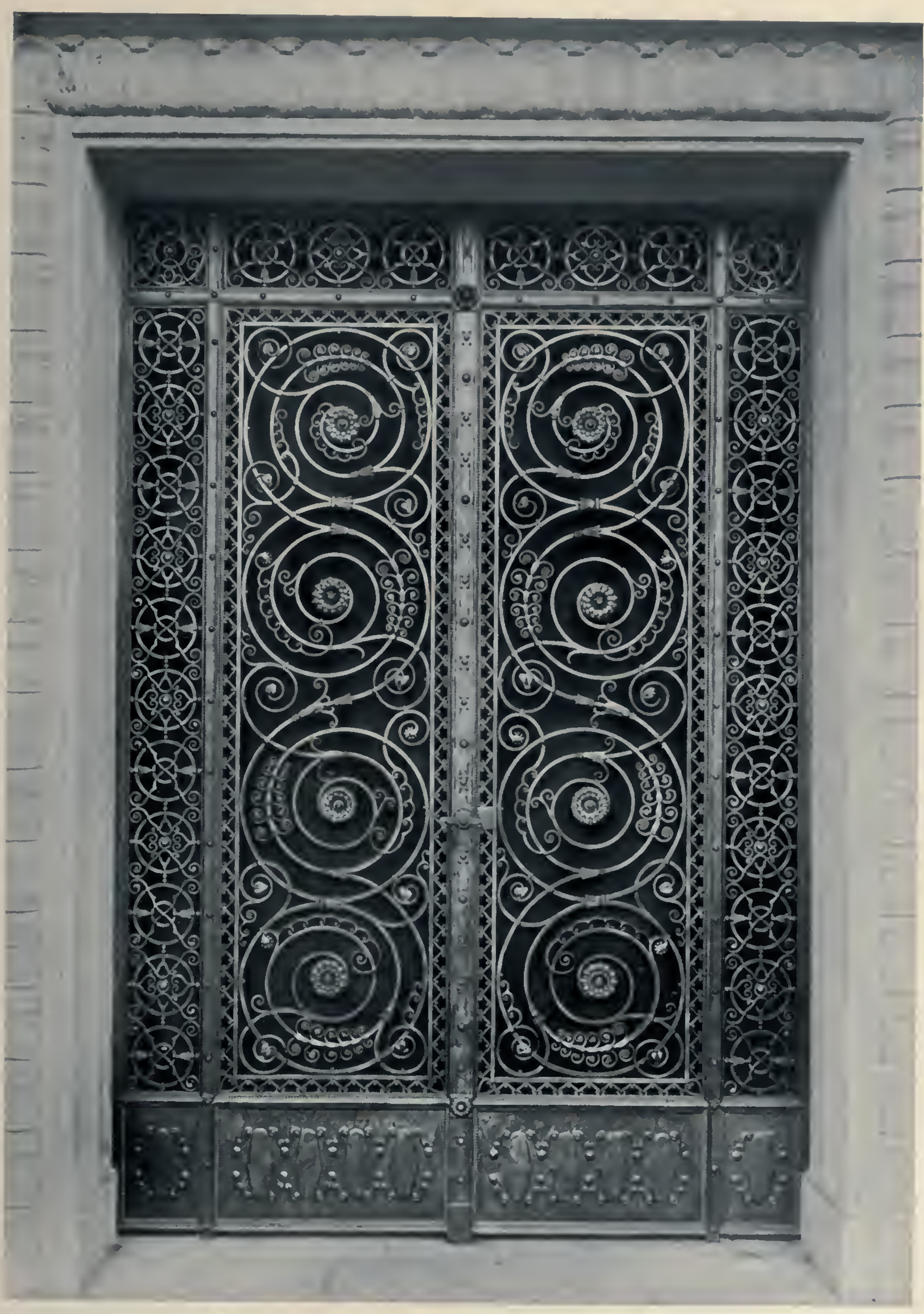
PAUL WESTHEIM

WIEDERAUFBAU NACH DEM KRIEGE

Der Deutsche Bund „Heimatschutz" versendet einen Aufruf, dem wir folgendes entnehmen: „Der Wiederaufbau deutscher, durch den Krieg zerstörter Städte, Dörfer und Gehöfte wird zu den ersten und bedeutendsten Friedensarbeiten gehören. Von dem erhofften wirtschaftlichen Aufschwung kann man weitere und vielfältige Bauaufgaben erwarten. Bei den meisten derartigen Fällen werden aber die Verhältnisse eine ruhige Entwicklung nicht zulassen, wie sie das sichere Werden beständiger Werte verlangt. Wir bitten die geistigen Führer im Volk und die Kenner der einschlägigen wirtschaftlichen und künstlerischen Bedingungen, sich schon jetzt dieser unendlich wichtigen Fragen anzunehmen und sie grundsätzlich durch Aeußerung und Stellungnahme zu fördern. Weite Gebiete kommen hier in Frage, zumeist Volkswohlfahrt, Städtebau, Hochbau; Rücksichten auf landschaftliche Eigenheiten, auf Ueberlieferung und erhaltene Werke, auf ortsübliche Baustoffe usw. bedürfen der Klärung. Baukünstler, städtische und ländliche Handwerksmeister, Bauberatungsstellen, Heimatschutzvereine, und nicht zum mindesten die Baubehörden sehen außerordentlich vielseitige Forderungen vor sich. U. a. knüpfen auch Gedanken an über ländliche Heimarbeit, deren Regelung uns allmählich von den ausländischen Erntearbeitern befreien könnte, und über Besiedelung von Oedländern. Wir hoffen gewiß, daß unser in heiliger Not neu geeintes deutsches Volk diesen Kulturfragen eine tiefere Liebe und ein innigeres Verständnis denn je entgegenbringen wird."



ARCH. RUNGE & SCOTLAND-BREMEN — WEISZGESTRICHENE GARTENMÖBEL



A. STROHRIGL-DRESDEN ▫ SCHMIEDEEISERNE TÜR DES RAUMS DER STADT DRESDEN IM SÄCHSISCHEN HAUS
Ausführung: Max Grossmann, Kunstschlosser, Dresden



MAX HEIDRICH-PADERBORN GEWEBTER UND GEKNÜPFTER TEPPICH

Ausführung: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken A.-G., Wurzen

ARCH. F. VITALE-NEUYORK

AUS DEM GARTEN DES LANDHAUSES OLCOTT IN MOORESTOWN

AMERIKANISCHER LANDHAUSGARTEN, DER DURCH SEINE HECKENEINFASSUNG VON DER UNMITTELBAREN UMGEBUNG KLAR GETRENNT IST

AUS DEM GARTEN DES LANDHAUSES MILLFIELD IN PRENTWOOD

BLAUBLÜHENDE STAUDEN ALS WEGEINFASSUNG



AUS EINEM AMERIKANISCHEN LANDHAUSGARTEN: RAMBLER-ROSE ALS BOGEN-UMRANKUNG
(VGL. OKTOBERHEFT, 1913 S. 46)



ROSENGARTEN EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSES



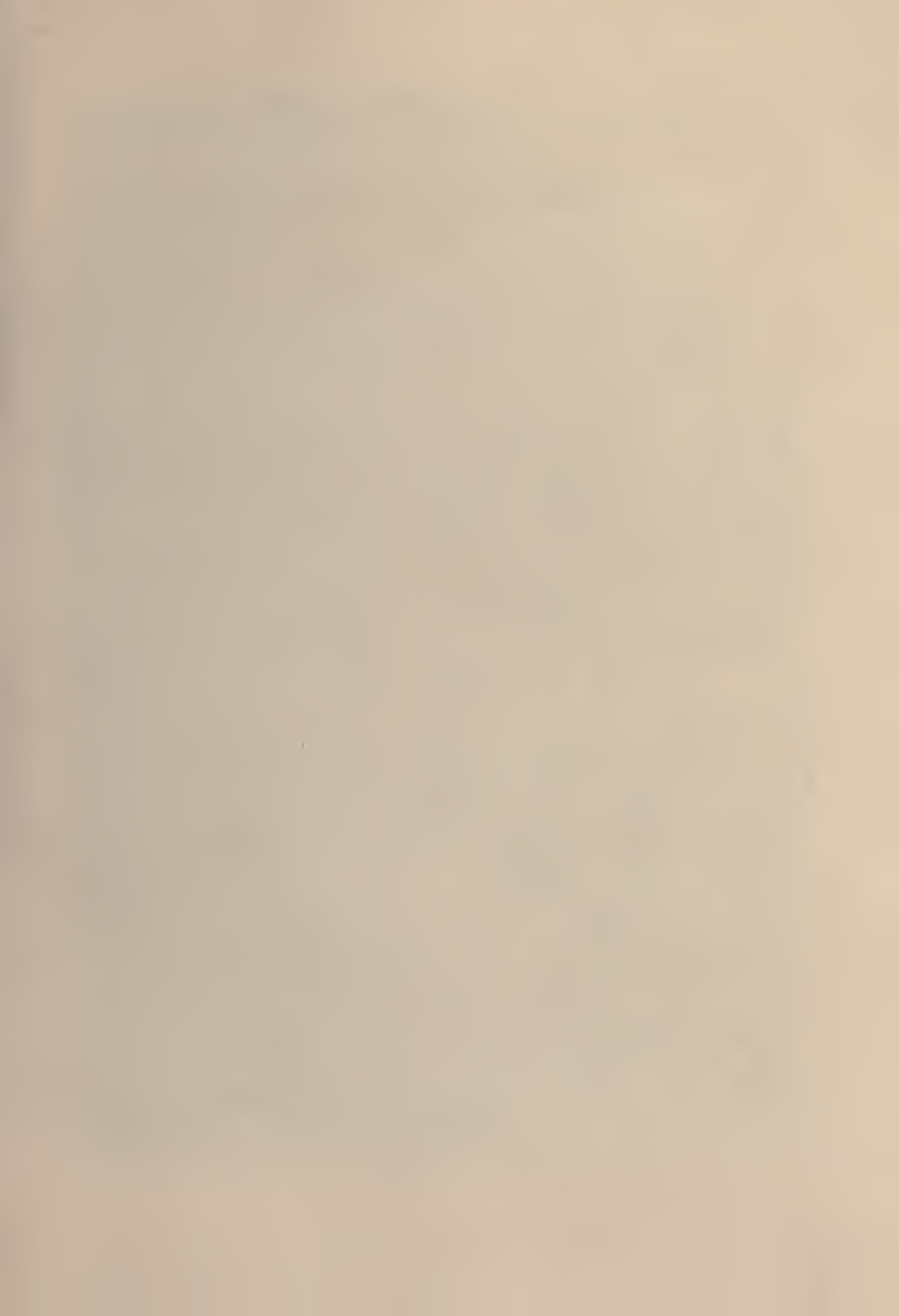
AUS EINEM AMERIKANISCHEN LANDHAUSGARTEN — WASSERBECKEN ALS MITTELPUNKT DES GARTENS



DIE GUTE RÄUMLICHE WIRKUNG DIESES KLEINEN HAUSGARTENS BERUHT IM WESENTLICHEN AUF DER GESCHICKTEN VEREINIGUNG VON BÄUMEN, BUSCHWERK, BLUMEN UND RASEN



KLEINER, GUT GEGLIEDERTER BLUMENGARTEN MIT EINFACH GEFASZTEM WASSERBECKEN ALS MITTELPUNKT





BRUNO PAUL-BERLIN — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: GARTENSEITE



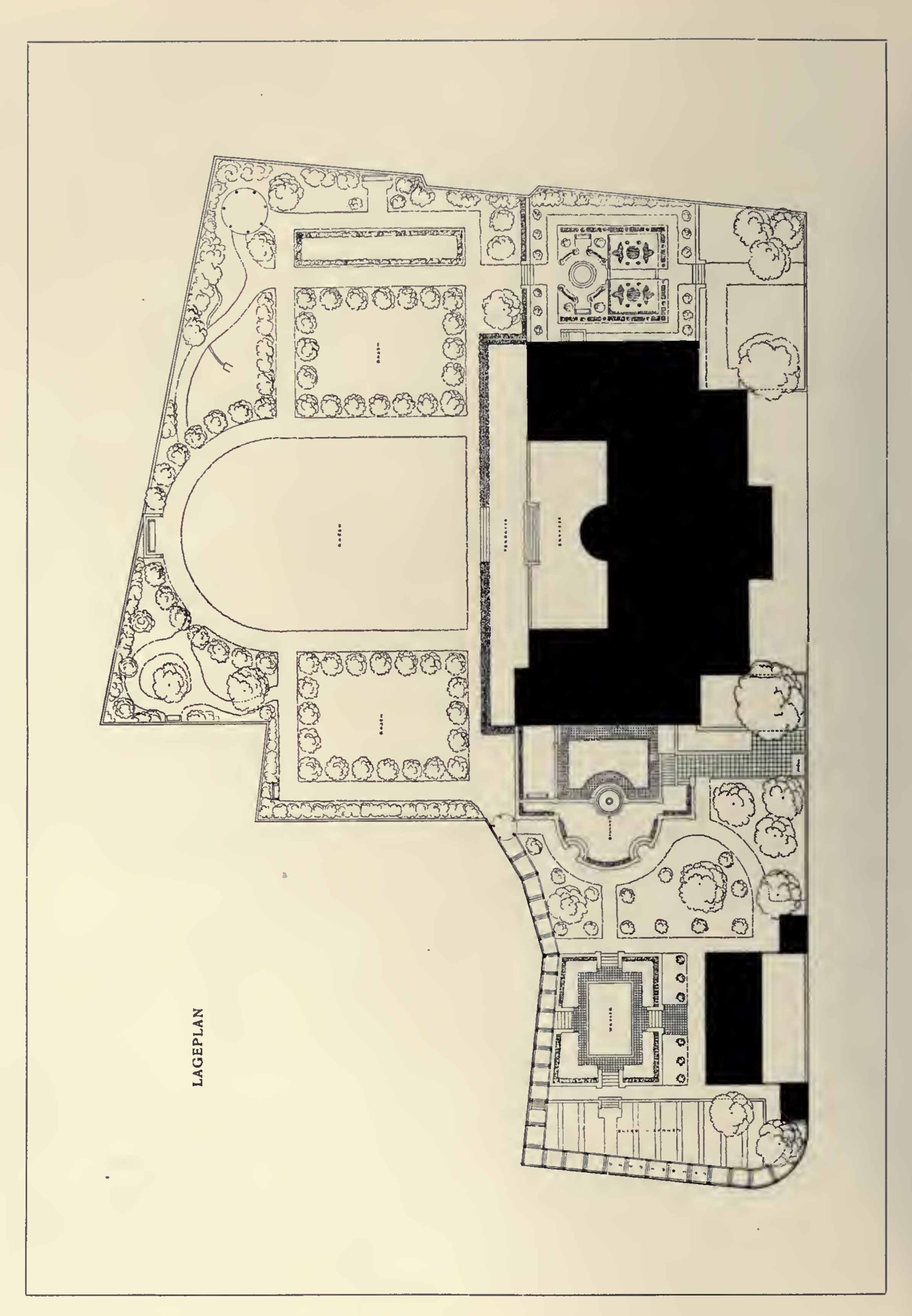
BRUNO PAUL — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: STRASZENSEITE

BRUNO PAULS HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG IN FRANKFURT a. M.

Dieses Frankfurter Stift will alleinstehenden, älteren Damen ein angenehmes Heim in schönem Haus mit Garten bieten. Die Stifterin und Bauherrin bestimmte für diesen Zweck 25 Wohnzimmer mit Schlafraum, sowie die notwendigen gemeinsamen Räume.

Um für den Garten möglichst viel Platz zu gewinnen, wurde das Haus so nahe an die Straße gerückt, wie es die Bauvorschrift zuließ. Statt des 7 m breiten Vorgartens, dessen Grün vor dem großen Baublock nur spärlich wirken konnte, wählte Bruno Paul eine 60 cm hohe Steinterrasse, auf die er das Haus stellte. Das allein schon gibt dem Ganzen Haltung und den Eindruck des Besonderen ohne Absonderlichkeit. Das Eisengitter, mit dem das Grundstück umfriedet ist, wurde nur bis an die Ecken des Hauptbaues geführt, wo es mit der Terrasse ein offenes Forum bildet. Der in der Mittelachse liegende Haupteingang ist durch eine breite Treppe noch eigens betont (Abb. S. 75). Ueber einer vorgelagerten Platte erhebt sich eine dreigeteilte Vorhalle, die mit dem Balkon und Giebel den tektonischen Aufbau zusammenfaßt und in seiner repräsentativen Wirkung herausstellt. Das fein profilierte, versenkte Relief der Nischen gliedert die Wand rhythmisch und läßt die tief eingelassene Türe noch verschlossener erscheinen. Die hochgenommenen Fenster geben beinahe etwas Geheimnisvolles, das die streng gefaßten Gesimse mit den Bänken noch mehr zur Geltung bringen. So kündet sich schon im Aeußeren die stille Zurückgezogenheit des Stiftes an und unterscheidet den Bau von den benachbarten Privathäusern. Der gewichtige Charakter der Hauptfront ergibt sich nicht nur aus dem öffentlichen Gebäude, er wurde auch durch die halboffene Bauweise dieser Straße bestimmt: gegen deren dreistöckige Häuser mußte sich das Stift als besondere Anlage behaupten.

Auch die Rückseite nimmt an dem gedrun-



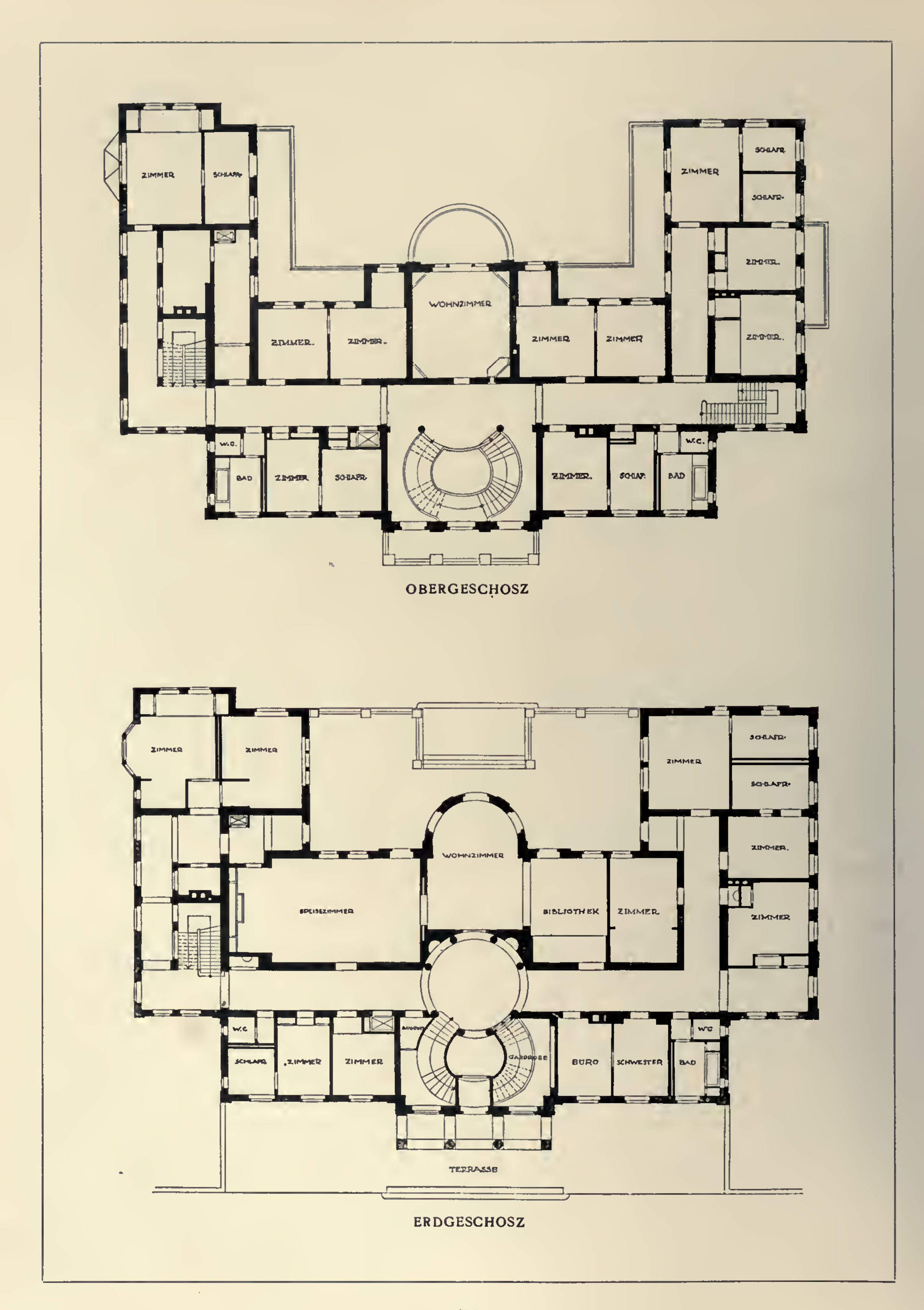
LAGEPLAN



BRUNO PAUL HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: HAUPTEINGANG

genen Aufbau teil (Abb. geg. S. 73); doch ist sie als Garten- und Sonnenseite mit dem Blick in die alten Baumbestände eines nahen Parkes auf das Intime gestimmt. Fenster, Balkone und Terrassen ermöglichen hier ungehinderten Zutritt ins Freie. Die Markisen, schmiedeeisernen Gitter und ein wohlgepflegter Blumenschmuck lassen das Haus wie einen stattlichen Landsitz erscheinen. Befremdlich ist zunächst die asymmetrische Lösung in der Schmalseite des Ostflügels, aber nicht wegen der Unregelmäßigkeit an sich, sondern wegen der auffallenden Art, wie sich der zweite Walm über den ersten schiebt und auch noch in die Dachsilhouette der Breitseite übergreift. Diese Gestaltung ist die Konsequenz eines Erkers, der auf der Ostseite gewünscht war und zu einer südlichen Erweiterung des Zimmers drängte. Da dem Raum der unmittelbare Zugang zum Garten versagt ist, wurde das Innere um so gemütlicher durchgebildet und eine doppelseitige Aussicht geschaffen.

Der Garten ist in freien Flächen wechselvoll entwickelt und in eine innige Beziehung zum Hause gebracht, dessen Dreiteilung der südliche Teil der Anlage in ihren Parterres betont. Warm hebt sich davon der gelbbraune Putz ab. Das Grün der Fensterläden, Dachrinnen, Gitterornamente und Blumen schafft die farbige Annäherung an die Natur und eine ländliche Traulichkeit. Die Haube über dem Zentraluhrwerk gibt dem Mitteltrakt eine originelle Gipfelung. Der größte Teil des nordöstlichen Gartens wurde erst während des


ZIMMER
SCHLAFR.
ZIMMER
SCHLAFR.
SCHLAFR.
ZIMMER.
WOHNZIMMER
ZIMMER.
ZIMMER.
ZIMMER
ZIMMER
ZIMMER.
W.C.
BAD
ZIMMER
SCHLAFR.
ZIMMER.
SCHLAF.
BAD
W.C.
OBERGESCHOSZ
ZIMMER
ZIMMER
SCHLAFR.
SCHLAFR.
ZIMMER
WOHNZIMMER
ZIMMER.
SPEISEZIMMER
BIBLIOTHEK
ZIMMER.
ZIMMER
W.C
W.C
SCHLAFR.
ZIMMER
ZIMMER
GARDEROBE
BÜRO
SCHWESTER
BAD
TERRASSE
ERDGESCHOSZ



BRUNO PAUL — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: OSTSEITE



BRUNO PAUL — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: BLICK IN DEN KÜCHENHOF

Baues erworben, um hier das Entstehen von Miethäusern zu verhindern. Seine Anlage bestimmte das Gewächshaus. Um dessen Gerippe aus Glas und Eisen architektonisch zu fassen, wurde es gegen die Straße durch zwei Pavillons flankiert, von denen einer als Arbeits- und Abstellraum für den Gärtner dient, der andere als ein intimes, chinesisches Teezimmer ausgebildet wurde, das auch im Winter benützbar ist. Aus der Lage des Gewächshauses folgte die Längsführung des Bassins. Dazwischen schiebt sich eine Baumreihe, deren deckende Wand die straffe Bindung mit dem Haus besorgt; für die Fläche wird sie durch die energische Steinrahmung des klar abgestuften Reliefs der Bassinumkleidung erreicht (Abb. S. 77). Die reizvolle Ueberschneidung des Brunnens gibt der unregelmäßigen Fassade einen prickelnden Auftakt und eine lustige Balance. Das Motiv der grasdurchwachsenen Platten erfüllt den Wunsch der Bauherrin, die es als eine liebe Reiseerinnerung an England festgehalten wissen wollte.

Der geräumige Küchenhof (Abb. S. 77) ist von oben für Lieferanten zugänglich, aber so umschlossen, daß er eine stille, frohe Welt für sich bildet. Durch den schönen Rasen und die Schlinggewächse, das Plätschern eines eigenen Brunnens und behagliche Gartenmöbel wird er für die Dienstboten ein angenehmer Aufenthalt.

Der Grundriß (Abb. S. 76) ist weitläufig gehalten, damit die Stiftsdamen möglichst ungestört sind. Die einzelnen Räume wurden so disponiert, daß sich fast stets ein Wohnraum mit anstoßender Schlafnische oder eigenem Schlafraum ergab. Die Schränke wurden eingebaut, um den Zimmern die Geräumigkeit zu erhalten. Beinahe von jedem Zimmer des Obergeschosses, zumal an der Südseite, ist ein Balkon erreichbar. Vor den Räumen des Erdgeschosses liegt, von den Flügeln sorglich umschlossen, eine breit entwickelte Terrasse. Die Küche ist mit reichlichen Nebenräumen: Spülküche, Anrichte, Vorratskammern und einem gut eingerichteten Leutezimmer, in das Untergeschoß gelegt. Sie erhält von dem schon erwähnten Hof gutes Licht. Die Flure (Abb. S. 82 und 83) haben durch die Wölbung, angenehme Beleuchtung und weiße Tünche wohnlichen Charakter; Wandbrunnen mit blauen, holländischen Fliesen gereichen ihnen zur besonderen Zier. Den Bodenbelag bilden Platten mit gelbgrünen Mustern. Der graue Läufer stimmt zu dem hellen Geländer der leichten Nebentreppe.



BRUNO PAUL — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: VESTIBÜL



BRUNO PAUL — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: GARTENPARTIE



BRUNO PAUL ▫ HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG ▫ BLICK IN DEN KÜCHENHOF

BRUNO PAUL-BERLIN

HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: BLICK IN DEN GARTEN





BRUNO PAUL HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: TREPPENHAUS



BRUNO PAUL HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: FLUR IM UNTERGESCHOSZ



BRUNO PAUL HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: FLUR IM OBERGESCHOSZ



BRUNO PAUL — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: SPEISEZIMMER

Das Vestibül sollte eine ganz besondere Durchbildung erfahren (Abb. S. 79). Daraus erklären sich die kostbaren Materialien, die Form eines Rundtempelchens und das lichtfrohe, heiter geschwungene Treppenhaus mit seiner feinen Schmiedearbeit (Abb. S. 81). Eine flach gewölbte, hellgrüne Decke ruht auf acht jonischen Säulen aus Euviller Kalkstein. Dahinter schwingt das Kreisrund der weißen Stuckwand. Vier bespannte Glastüren durchbrechen sie in regelmäßigem Wechsel und bringen uns die vorbereitende Bedeutung des Raumes nahe. Die verhüllten Scheiben blenden das hereindrängende Licht ab, das von der Treppenhalle in reicher Fülle ungebrochen zuströmt. Eine eigenartig aufgehellte Dämmerung erfüllt das Rondell und überzieht die Reflexe im gelblichen Marmorboden, den das Mosaik einer Rose schmückt, mit weichem Schimmer. Darüber schwebt eine weiße Alabasterampel beinahe geheimnisvoll. Eine seltsam versonnene, fast traumhafte Stimmung umgibt hier den Besucher, zumal an sonnigen Tagen. Die schlicht vornehme Ausstattung des Raumes vermeidet bei aller Zurückgezogenheit das Klösterliche, läßt den hier herrschenden Sinn für Komfort spüren. In diese verhaltene Repräsentation bringt die Treppe Leben und frohe Wohnlichkeit. Ihre Wangen und Stufen sind aus Kalkstein; zu dem grünen Geländer mit schwarzer Handleiste ist in hellerem Ton der Läufer gestimmt. In breitem Zuge schiebt sich die Treppe aus der Rundung, gleitet die Wand entlang und windet sich in graziösem Schwung dem Licht entgegen. Das rhythmisch aufgeteilte Gitter wiederholt die Spiralwindung in geistreich ersonnenen Motiven. Ueberaus geschickt und doch natürlich wechseln mit den kräftigen Schaften dünnere Ranken um das Oval der gut in die Fläche verteilten Rosen — eine Anspielung auf den Namen der Stifterin. Im Obergeschoß schwingt das Geländer zwischen



BRUNO PAUL ▫ HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: BÜFETT UND WANDBRUNNEN IM SPEISEZIMMER



BRUNO PAUL — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: WOHNZIMMER

zwei Säulen in leichtem Bogen aus der Grundbewegung heraus und um den Vorplatz, kehrt dann aber wieder in die ursprüngliche Richtung zurück, um bei den Fenstern in eine weite Hufeisenform auszubuchten. Der Lüster faßt das Treppenhaus nach der Höhe zusammen und gibt ihm mit dem stukkierten Deckenoval noch eine besondere Zier. Vor dem Eingang zum Wohnzimmer stehen alte Kirschbaummöbel, deren tiefes Honiggelb in die noble Schwarz-weiß-grün-Wirkung einen warmen, wohnlichen Ton bringt.

Das Wohnzimmer führt auf den großen Mittelbalkon (Abb. S. 87). Es hat lichtgraue Tapeten, blauen Bodenbelag und einen runden Ofen, dessen weißliche Kacheln mit dem Porzellanzeug der Eckschränkchen gut zusammengehen. Die bunt gemusterten, altmodischen Bezüge und Vorhänge und der biedermeierische Anklang in den Sitzmöbeln geben dem Zimmer etwas Großmütterliches, das in dieser Umgebung nicht ohne leisen Humor ist. Die Platten der graziösen Schreibtischchen zeigen ein reiches Naturornament, das gegen Beschädigung durch eine Glasscheibe geschützt ist. Ein besonders dekoratives Stück ist der schön geteilte Schrank, in dem das kaukasische Nußbaumholz zu prachtvoller Wirkung kommt. Der Verlauf der Maserung folgt der Funktion und Richtung der einzelnen Teile: in den beiden Türen entwickelt sie sich kreisförmig; in den vertikalen Leisten sind die Streifen lang gezogen, in den horizontalen Kanten nebeneinander gereiht; die geschwungenen Profile haben gewellte Linien. So vermag die richtige Verwendung des Furniers den tektonischen Aufbau eines Möbels zu unterstützen und sinngemäß zu schmücken.

Im Erdgeschoß sind für gesellschaftliche Zwecke zwei ineinandergehende Räume mit dem Speisezimmer in eine Verbindung gebracht. Das Wohn- und Empfangszimmer ist gut bürgerlich. Ins weiche Grau der Tapete und des Bodenbelags bettet sich wollig das



BRUNO PAUL — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: WOHNZIMMER

warme Dunkelbraun der Möbel und das Altgold ihrer Bezüge. Ein großer, ovaler Ofen in perlgrauen Tönen (Abb. S. 91) vollendet die anheimelnde Ruhe des stillen, frohen Raumes. Die Bibliothek ist auf Grün gestimmt. Zwischen den schwarz und grün gestreiften Roßhaarpolstern schimmert das matte Braun des Nußbaums. Das Speisezimmer ist ein langgestreckter, heller Raum, der auf eine starke Benützbarkeit eingestellt wurde (Abb. S. 84). Die kräftigen Stühle sind nach altwestfälischen Mustern gefertigt und mit sauberem Geflecht versehen, dessen Art die fraisefarbene Matte aufnimmt. Das dunkel gebeizte Eichenholz der Tische und Schränke beleben die leicht geschwungenen Messingbeschläge. Ihr funkelndes Ornament umwandert glitzernd den Raum; begleitet von dem matteren Glanz der vergoldeten Bilderrahmen, klingt es im blinkenden Linienspiel des Lüsters nach der Höhe aus. Das feurige Orange in den Vorhängen wird vom Kupferbecken des Wandbrunnens (Abb. S. 85) aufgenommen. Im tangofarbenen Bezug der Büfettverkleidung wird es zum leuchtenden Mittelpunkt der Nische, des Zimmers und der ganzen Zimmerflucht. Das Ornament ist hier nur die selbstverständliche Auflösung und Zier der Fläche, gegen die die glatten Felder der Täfelung ihre schlichte Schönheit gefügig in den Dienst der Wand stellen.

Die Garderobe liegt unter dem Treppenhaus (Abb. S. 90). Sie gibt uns eine Vorstellung von der einfachen, properen und zweckdienlichen Einrichtung aller ähnlichen Räume des Hauses. Die Anrichte und das Leutezimmer (Abb. 88) zeigen die gute Beleuchtung der Wirtschaftsräume und ihre sorglich liebevolle Ausstattung.

Wir scheiden von dem Stift mit dem beglückenden Gefühl, daß hier eine ideale Bauherrin den berufenen Künstler gefunden hat, daß die moderne Architektur vollauf imstande ist, eine derartig einheitliche Aufgabe praktisch, logisch und harmonisch zu lösen. J. Popp



BRUNO PAUL — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: SPEISEZIMMER FÜR DAS PERSONAL

VOM UNGEFÄHR IN KUNST UND KRITIK

Ein seltsames, in seinen Gedanken und Schlüssen höchst originelles Buch, das vor kurzem erschienen ist, erinnert daran, daß in ästhetischen Fragen noch lange nicht das letzte Wort gesprochen ist und daß die Theorie der Schönheit immer neue Falten ihres Gewandes offenbaren kann. Dieses Buch handelt vom „Ungefähr“ in der Kritik und vom wahren Sinn bei der Nachahmung in der Kunst*). Der Verfasser kämpft in seinem Bekenntnis für die Ansicht, daß ein Kunstwerk nur schön sei, wenn es als Ausdruck einer starken Persönlichkeit wirkt und krönt seine Ausführungen mit dem Schluß, daß wir jedesmal, wenn wir ein Bild oder eine Statue bewundern, die Ueberlegenheit des Künstlers, die Macht seines Auges empfinden. Aber nur jene Teile, in denen das Werk die Natur nachahmt, gestatten diese Ueberlegenheit objektiv zu beurteilen.

Im allgemeinen versteht man unter Kunstkritik keine logische Analyse der besprochenen Werke, sondern das Urteil eines Mannes, dessen Geschmack besondere Anerkennung gefunden hat. Es sind keine mathematisch einwandfreien Werte, sondern Stimmungen oder Gefühle, die auch den gerechtesten Richter in dieser Beziehung beeinflussen müssen. Dadurch herrscht im Gebiet der Aesthetik ein gewisses „Ungefähr“, das bisher eine strenge unantastbare Erklärung des Schönheitsbegriffs ausgeschlossen hat und in jeder Kunsttheorie den persönlichen Geschmack und das persönliche Temperament vorherrschen ließ. Wer dieses Ungefähr durch den Lauf der Zeiten verfolgt, findet aber, daß der Begriff des Schönen immer enger umkreist wird und daß beinahe jedes Bekenntnis eine Pforte verschließt, durch die das ewig Entrinnbare, Unfaßbare dem Forscher zu entwischen droht. Wolkoff, der die internationale, kunstkritische Literatur beherrscht, mit sehenden Augen die Kunstschätze des europäischen Kulturgebiets wahrgenommen und früher selbst als Maler Anerkanntes geleistet hat, tritt jenen Männern zur Seite, die von der Warte eines reichen Lebens aus die Frage erfaßten und ihrer Lösung

*) Wolkoff, L'À Peu Près dans la critique et le vrai sens de l'imitation dans l'art. Leipzig, B. Liebisch, 1913.

durch langjährige Gedankenarbeit näher zu kommen trachteten. Seine Ergebnisse schließen folgerichtig an Winkelmann, Rafael Mengs, Feuerbach, Ruskin, Sizeranne, an Meissoniers und Böcklins theoretische Betrachtungen. Doch im Gegensatz zu diesen Männern, die behaupteten, ein Kriterium zu besitzen, wirft Wolkoff in seinem Lebenswerk die Frage auf, ob es überhaupt ein derartiges Kriterium geben kann und ob jemand im Gebiet der Kunst über den persönlichen Geschmack hinauszukommen vermag.

Anatole France hat einmal gesagt, daß derjenige ein guter Kritiker sei, der versteht, inmitten von Meisterwerken der Kunst die Empfindungen seiner Seele zu beschreiben. Diesem Verlangen setzt die moderne Kritik das Gebot entgegen, der Schriftsteller solle nicht nur seine persönliche Meinung über irgend ein Werk niederlegen, sondern vor allem die Richtigkeit dieser Meinung begründen. Es handelt sich nicht um Empfindungen der Seele, wenn sie noch so interessant und schön geschrieben sind; es handelt sich um Begriffe, um nackte Werte, nicht verschleiert von den fadenscheinigen Phrasen aus dem Wörterbuch bisheriger Aestheten.

Als erstes Erfordernis für den Schaffenden wie für den Beurteilenden verlangt Wolkoff das künstlerisch sehende Auge, das ohne genaue Erinnerungsfähigkeit des Gesichts unmöglich ist. Um die Natur nachahmen und nachschaffen zu können, muß das Auge sehen und sich Rechenschaft von dem geben, was es gesehen hat. In der erhöhten Möglichkeit dieser Rechenschaft beruht die erhöhte Bedeutung des Künstlers. Aber ein Auge, das weder dazu geschaffen noch dazu erzogen ist, die Natur wahrzunehmen und sich des Wahrgenommenen zu erinnern, ist nicht befähigt, ein Kunstwerk auf sein Verhältnis zur Natur zu prüfen und sein Inhaber wird als Schriftsteller immer nur Literatur, niemals ein sachlich begründetes Urteil vermitteln.

Bei den trigonometrischen Aufnahmen eines Terrains erscheint immer ein sogenannt „fehlerzeigendes Dreieck“ auf der Karte, indem sich ein aufzunehmender Punkt noch frei bewegt. An dieses Dreieck erinnert mich das an den Kritiker gestellte Verlangen, genau und richtig zu sehen, um genau und richtig zu urteilen. Wo sind zwei Menschen, die vollständig gleich sehen? Wolkoff hat ganz recht, wenn er hier das fehlerzeigende Dreieck, das Ungefähr in der Kritik erkennt und es immer kleiner, immer enger zusammenziehen will durch die Ausbildung des Auges und ein gestärktes Vermögen, sich des Gesehenen zu er-



BRUNO PAUL — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG ▫ WANDBRUNNEN

innern, ohne Gefühls- und Geschmackswerte beizumischen. Nun sehen Maler und Schriftsteller auf ganz verschiedene Weise. Wo der eine nach eigenem Gutdünken den günstigsten Moment wählt, eine Form oder eine Farbe festzuhalten, muß der andere das Wort finden, dessen Gehalt am deutlichsten und kürzesten die Situation charakterisiert. In diesem Abstand wird sich immer jenes Ungefähr breit machen, das Kunst und Aesthetik auseinander hält. Für den Philosophen, den Dichter, den Kritiker sind Menschen und Dinge im Raum, für den Maler müssen sie sich in die Fläche einordnen und treten in ein bestimmtes Wertverhältnis zu dem Hintergrund und der allgemeinen Beleuchtung, das jenen gleichgültig



BRUNO PAUL — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: GARDEROBE

bleibt. So schult sich auch in der Kunst zu sehen ihr Auge anders und der Blick vermag um keines leichter eine Strahlenbrücke über den Abgrund des „Ungefähr“ zu bauen.

„Die Kunstkritiker geben sich keine Rechenschaft von der Verwirrung, die sie ins Publikum säen.“ Weder ihr Lob noch ihr Tadel beruht auf einwandfreier Beobachtung und die ganze Kunstgeschichte, die ganze ästhetische Theorie ist voll augenscheinlicher Irrtümer, die sich von Generation zu Generation vererbt haben. An vielen Beispielen berühmter Leute wird dies bewiesen, allein in der ebenfalls fehlerzeigenden, weil allzu einseitigen Ablehnung dessen, was über Kunst geschrieben und philosophiert wurde, ist vergessen, daß Kunstwerk und Kritik Kinder ihrer Zeit sind und ihr ureigenes Leben den Jahren ihrer Entstehung entnehmen. Was sie später an Kraft gewinnen, kommt aus dem Auge des Beschauers zu ihnen und verbreitet sich nur, wenn dieser erfüllt ist von heiliger Begeisterung.

Die Philosophen haben sich seit alters bemüht, aus dem Eigenschaftswort „schön“ ein Hauptwort zu machen, das ihre Sätze und Gedanken regiert. Dies stammt aus der Neigung der menschlichen Denkart, zu verallgemeinern. So kommt beim Schönen — wie fast bei jedem zum Hauptwort umgeformten Eigenschaftswort — ein Ungefähr heraus, das zeitlich wie persönlich starken Veränderungen unterliegt. Aber die Kunst und mit ihr alles, was schön genannt wird, läßt sich ihrem Wesen nach nicht als mathematisches Problem anfassen und hängt unlösbar mit der

Persönlichkeit des Schöpfers und der des jeweiligen Beschauers zusammen. Es bleibt ein geistreicher Versuch, in Fragen des Gefühls Begriffe festzustellen. Wer das „Schöne" empfindet, ist froh, wer es analysiert, vernichtet seine Wirkung. Daran scheitern die Versuche, aus diesem „Ungefähr" ein „Gewiß" zu machen, aus dem unklaren Empfinden den klaren Gedanken zu kristallisieren. Nicht jede Flüssigkeit enthält eben das Zeug zu einem Kristall. Der Wunsch, die Kunstkritik vom „Subjektiven" zu befreien und „objektiv" zu machen, hat die kritisch Denkenden aller Kulturperioden beschäftigt, konnte aber schließlich nichts anderes hervorrufen, als Aeußerungen über die Technik des Schaffens. Gelang es auch hier das Ungefähr mehr oder weniger zu vermeiden, so schalteten doch die wichtigsten Punkte der Kunstkritik aus, die den Geist, die Seele, das lebendig Wirkende betrafen und es blieb nur mehr das Gebiet des künstlerischen Herstellens, das lediglich einen Teil des künstlerischen Schaffens bildet. Und was bei der Kunstphilosophie die Phrase bedeutete, wurde hier der „Fach-ausdruck".

Unsere Gefühle, den Dingen gegenüber, sind mehr oder minder Privatsache — das ist richtig, — aber unsere Fachausdrücke, so objektiv sie auch gehalten sind, bleiben mehr oder minder langweilig. Taine ist immer unterhaltend, wenn er auch manches Falsche (das heißt objektiv anders Gesehene) bringt, die gefühllos analysierenden Kritiker schrecken auf die Dauer ab, denn sie messen, was nicht gemessen werden will und sie zerlegen, was ein Ganzes bleiben muß.

Die Frage, ob es überhaupt ein Kriterium des Schönen geben kann, hat von jeher die größten Geister beschäftigt und wenn auch keine endgültige Lösung, so doch immer interessante Bekenntnisse erzeugt. Von den philosophischen Wertungen des Schönen und Guten bis zur ästhetischen Stimmung des Modernen haben sich aber alle theoretischen Betrachtungen mit der Erkenntnis abfinden müssen, daß eine absolute, allen Menschen begreifliche und von jedem anerkannte Schönheit nicht vorhanden ist. Die einzig objektiv wahrnehmbare soll nun nach manchen Wandlungen des Ideals in der Zweckmäßigkeit liegen. Wolkoff erklärt: „Le degré de perfection que nous percevons dans la manière (d'une création) d'atteindre le but, est précisément le degré de beauté relative de l'objet qui se laisse estimer indépendemment de notre goût et de nos sentiments."

Das Schönheitsideal — und um ein solches kann es sich nur handeln — muß in verschiedenen Zeiten verschieden sein, weil die Lebensformen wechseln und die Verhältnisse der Dinge zu einander sich verschieben. Bliebe es sich gleich, würde es zur Mumie erstarren. Und die Kritik, die lebendig dem Lebendigen gegenüberstehen soll, muß sich ebenso in die Zeit einfühlen wie die Kunst. Das Ungefähr, was immer bleiben wird in bezug auf ästhetische Dinge, ist

BRUNO PAUL ▫ HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: OFEN



BRUNO PAUL — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: KRONLEUCHTER IM WOHNZIMMER

kein Fehler, kein Uebel und auch kein Unglück, sondern ein Spielraum, groß genug, den verschieden gearteten Persönlichkeiten Gelegenheit zur Entfaltung zu geben, aber auch klein genug, sie zu verhindern, sich im Reich der Phrase oder der Unendlichkeit des Gefühls zu ergehen. In der Begrenzung dieses Spielraums liegt die gesunde Aufgabe der Schönheitsphilosophie, wie sie seit Platos Tagen bis zur Gegenwart die Kunst begleitete und Stimmungswerte mit Schätzungswerten versöhnte.

Seltsam zeigt sich neben dem Wandel des Schönheitsideals die Erscheinung, daß auch die Anschauungen über jenen Begriff wechseln, den Künstler und Kritiker mit „Natur“ bezeichnen. Dies drückt sich durch „Idealisieren“ aus, wie die Kritik das Unterstreichen oder Steigern gewisser Lieblings-Eigenschaften nannte, sobald diese aufhörten, Ausdruck des Zeitideals zu sein. Die Natur wechselt für das Künstlerauge, weil sie unter verschiedenem Gesichtspunkt betrachtet wird. Es ist nicht nur der schöne Mensch verschiedener Zeiten und Länder, der immer andere Formen in den Vordergrund des ästhetischen Interesses stellt, es ist auch die Landschaft, die in jeder Generation neu auf den Beschauer wirkt und ihn zu durchaus veränderter Nachahmung zwingt, wenn er sie mit dem Erinnerungsvermögen des Künstlers betrachtet.

Was bei dieser Nachahmung bewundernswert wirkt, ist — nach Wolkoffs Ansicht — immer nur die Geschicklichkeit, mit der ein Künstler seinem Vorbild nahe kommt. Es handelt sich auch hier um ein Nahekommen, da ein genauer Abklatsch nicht nur ästhetisch,

sondern auch technisch unmöglich ist. Darin liegt aber das Eingeständnis, daß ohne den Spielraum des Ungefähr die Kunst aufhören würde, Kunst zu sein, und daß einer rein subjektiven Leistung gegenüber jede rein objektive Beurteilung versagen muß. Und schließlich kommt es für uns bei der malerischen Darstellung doch auf das an, was Baudelaire mit den Worten meinte: „Die Zeichnung ist ein Kampf zwischen der Natur und dem Künstler, in dem der Künstler um so leichter siegen wird, desto besser er die Absichten der Natur versteht. Es handelt sich für ihn um keine Abschrift, sondern um Uebersetzung in eine leuchtendere und einfachere Sprache."

Auch hier das Ungefähr, der feine, nie zu fassende, nie zu erklärende Geist jeder Kunst; das lebendige Geheimnis der kritischen Schönheitslehre, die wohl objektives Sehen verlangt, aber immer subjektives Empfinden.

Daß von Generation zu Generation ein objektives Gut-Sehen (das heißt verhältnismäßig richtig-sehen) verbreiteter wird und an Schärfe gewinnt, hängt mit den besseren technischen Hilfsmitteln der Reproduktion sowohl wie mit der Verfeinerung unserer Sinne zusammen. Ihm verdanken wir das Verkleinern des Ungefähr, das Sachlicherwerden der Kritik, den feineren und klareren Ausdruck der ästhetischen Bekenntnisse, soweit sie Schönheit und Empfinden ineinander greifen lassen.

Wolkoffs interessante Schrift, die mir zu diesen Ausführungen den Anlaß gegeben, behandelt die Frage, ob und inwieweit eine Kritik von Kunstwerken überhaupt berechtigt sei, mit dem ganzen Apparat reicher künstlerischer Erfahrung und großer Belesenheit. Aber auch er kann zu keinem endgültigen Ergebnis kommen, denn nur im Kampf zwischen Objekt und Subjekt verläuft das Leben der Kunst. Wenn dieser Kampf einmal endgültig entschieden werden sollte, ist die Kunst tot. In diesem Sinn haftet der Aesthetik etwas Lemurenhaftes an.

Alexander von Gleichen-Russwurm



BRUNO PAUL — HAUS DER ROSE-LIVINGSTONE-STIFTUNG: TÜRKLOPFER □

HANS ERLWEIN †

Der Dresdner Stadtbaurat Prof. Hans Erlwein ist am 9. Oktober auf französischer Erde eines jähen Todes gestorben. Er war mit einem Dresdner Zug von Liebesgaben für die sächsischen Truppen voll Begeisterung ins Feld gefahren, wo er ein Opfer eines Automobilunfalles wurde. Er wurde in Rethel begraben. Die Stadt Dresden erleidet durch Erlweins Tod einen schweren Verlust. In noch nicht zehn Jahren hat er in Dresden eine fast unübersehbare Reihe von Bauwerken geschaffen: ein Dutzend Schulen, mehrere Verwaltungsgebäude, zahlreiche Kleinwohnungsbauten, einen Gasbehälter, ein Wasserwerk, einen Aussichtsturm, die Riesenanlage des Schlachthofes, der einer kleinen Stadt gleicht, die bedeutsame Umgestaltung des Italienischen Dörfchens, das gewaltige städtische Speichergebäude, den Umbau der Löwenapotheke am Altmarkt, das neue Ausstellungsgebäude, das noch nicht vollendet ist, und zahlreiche kleine Gebäude, wie Straßenbahnwartehallen, Verkehrsgebäude, Bedürfnisanstalten usw., kurzum alles, was seit zehn Jahren an städtischen Bauten in Dresden entstanden ist mit Ausnahme des Rathauses, der Friedrich-August-Brücke und des Krematoriums. Das Kennzeichnende an Erlweins Schaffen ist, daß er allenthalben mit Bewußtsein die Grundsätze des modernen Städtebaues zur Geltung gebracht hat, daß er jeden Bau für den Platz schuf, für den er bestimmt war, so daß in jedem Fall ein harmonisches Stadtbild entstehen mußte, daß er endlich stets unverbrüchlich auf Echtheit und Solidität drang und nur die Verwendung der besten Baustoffe duldete. Die hervorragendsten, ihm geistesverwandten Künstler wie Georg Wrba, Karl Groß, Otto Gußmann, Paul Rößler zog er zur Mitarbeit an seinen Bauten heran, nicht minder die bewährtesten Kunsthandwerker aller Art. So verbreitete er durch seine Bauten eine vornehme Baugesinnung, die ein dauerndes Erbe seines Wirkens bleiben wird. Zweckmäßigkeit und Nutzwert war sein oberster Grundsatz, aber darüber hinaus wußte er seinen Schöpfungen das persönliche künstlerische Gepräge zu geben, das sie besonders auszeichnet Immer tiefer versenkte er sich in den Geist Alt-Dresdens. So empfand man seine Kunst in Dresden gar bald als echt heimatlich; das zeigt sich vor allem in der Silhouette seiner Bauten, in der Dachausbildung. Seine persönliche Note aber spricht sich in der Frische, in der Heiterkeit und Lebendigkeit seiner Bauwerke aus. Namentlich den Schmuck vergoldeter Steinornamente, der in Dresden aus der Barockzeit heimatberechtigt ist, und den Schmuck vergoldeter Schmiedearbeiten brachte er wieder zu Ehren. Hierfür ist ein glänzendes Beispiel das alte Rathaus am Altmarkt, das er mit der neuen Löwenapotheke zu einer prächtigen Baugruppe vereinigte. Erlwein war zugleich Heimatkünstler und moderner Mensch. Erlwein war am 13. Juni 1872 in Bayrisch-Gmain bei Reichenhall geboren; er studierte Architektur an der Technischen Hochschule zu München, trat dann als Regierungsbauführer in den Dienst der bayerischen Militärverwaltung, wurde mit 26 Jahren Stadtbaurat in Bamberg und im Februar 1905 Stadtbaurat in Dresden.

P. Sch.



E. WORLEIN-MÜNCHEN — WICHTELPUPPEN

Vertrieb durch die Deutschen Werkstätten A.-G., München-Berlin-Dresden-Hannover



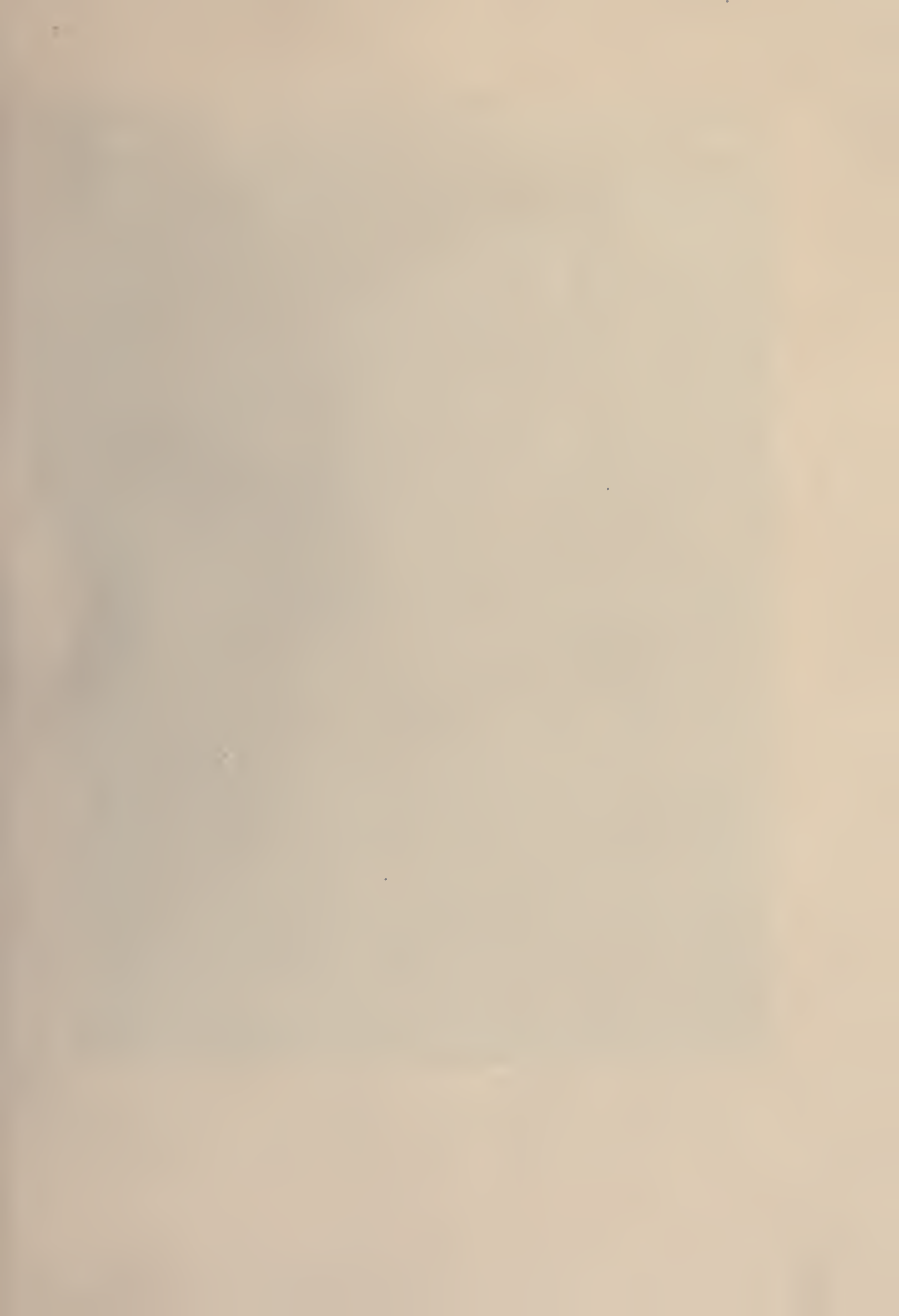
E. WÖRLEIN-MÜNCHEN WICHTELPUPPEN

Vertrieb durch die Deutschen Werkstätten A.-G., München-Berlin-Dresden-Hannover



ALBERT SCHLOPSNIES — TIERGARTEN

Stoffpuppen der Spielwarenfabrik Margarete Steiff, G. m. b. H., Giengen a. Brenz



K. SCHMOLL v. EISENWERTH

DIE ERSTE BEGEGNUNG ZWISCHEN KRIMHILDE UND BRUNHILDE

Aus dem Nibelungenzyklus im Cornelianum, Worms



K. SCHMOLL VON EISENWERTH — DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL
Stuttgart, Hofloge des neuen Theaters

WANDBILDER VON PROFESSOR KARL SCHMOLL VON EISENWERTH

Von Dr. Erich Grill

Vor Jahren sah man auf verschiedenen Kunstausstellungen sehr ansprechende Gemälde kleineren Formates von Schmoll von Eisenwerth, die das Auge des Beschauers fesselten durch das gediegene Können, das aus ihnen sprach. Aber wenn sie auch eine solide Technik und ein äußerst vornehmes Farbenempfinden des Künstlers verrieten, so ließen sie doch nicht so ohne weiteres ahnen, daß er sich einmal zu einem unserer bedeutendsten Monumentalmaler entwickeln würde. Immerhin waren alle Vorbedingungen hierzu bei ihm vorhanden, denn seine ausgesprochene dekorative Begabung, wohl gepflegt durch langjähriges ernstes Studium berechtigte zu hervorragenden Leistungen. Oft fehlt es eben nur an der günstigen Gelegenheit, um ein Talent zu voller Entfaltung zu bringen. Und diese Gelegenheit sollte sich unserem Maler gerade zur rechten Zeit bieten, nämlich in dem Augenblick, wo seine künstlerische Durchbildung einen gewissen Abschluß erreicht hatte. Geboren am 18. Mai 1879 in Wien, verlebte er seine früheste Jugend in der schönen Donaustadt. Einer glücklichen Blutmischung — die väterliche Familie stammt vom Rhein, die Mutter ist Wienerin — verdankt der Knabe jenes lebhafte Temperament, das auch in den Werken des gereiften Mannes zum Ausdruck kommt und ihnen einen eigenen Reiz verleiht. Als er 15 Jahre alt ist, siedeln seine Eltern nach Darmstadt über, wo er das Gymnasium absolviert und damit einen im Kreise seiner Fachgenossen keineswegs allgemein üblichen Bildungsgrad erwirbt. Hier empfängt er auch den ersten künstlerischen Unterricht von Richard Hölscher, der mit feinstem Verständnis die Grundlage für sein späteres Schaffen bereitet. Im Jahre 1898 bezieht er die Münchner Akademie, arbeitet mehrere Semester unter Höcker und Herterich und dann ohne Meister, die Sommermonate auf dem Lande zubringend, geht nach Italien, hält sich besonders in Rom auf und verbringt den Winter 1903 in Paris. Nach ausgedehnten Studienreisen kehrt er endlich nach München zurück und folgt 1907 einem Rufe als ordentlicher Professor für Zeichnen, Aquarellieren und dekoratives Entwerfen an die Technische Hochschule in Stuttgart, wo er noch heute lebt und wirkt. Hatte



K. SCHMOLL VON EISENWERTH — DON GIOVANNI
Stuttgart, Hofloge des neuen Theaters

er sich schon vorher durch kunstgewerbliche Arbeiten (Entwürfe für Kunstgläser, Mosaiken, Stickereien und Möbel) und als Graphiker — wobei er den Originalholzschnitt bevorzugte — einen Namen gemacht, so sollte nun auch sein sehnlichster Wunsch nach Betätigung als Wand-



K. SCHMOLL VON EISENWERTH — WAS IHR WOLLT
Stuttgart, Hofloge des neuen Theaters



K. SCHMOLL VON EISENWERTH — PARISURTEIL

Stuttgart, Neues Kunstgebäude



K. SCHMOLL VON EISENWERTH

Tübing

maler in Erfüllung gehen. Seine zur Reife gelangte künstlerische Kraft drängte danach, sich auf großen Flächen auszuleben und nichts konnte ihm daher willkommener sein, als daß man ihm diese Möglichkeit verschaffte, indem man ihm 1911 beim Bau des neuen Stuttgarter Kunstgebäudes die malerische Ausstattung eines Raumes übertrug. So entstand als Schmuck der Hauptwand das „Parisurteil" (Abb. S. 99), eine Darstellung, aus der man die ganze Freude des Künstlers am freien Gestalten herausfühlt. Der kleine intime Saal bedingte zarte Töne und komplizierte Formen. Die prachtvoll bewegte Gruppe der sich entkleidenden Göttinnen bildet einen wirksamen Kontrast zu der ruhigen Haltung ihres Gegenübers, wo der Götterbote Hermes und der neben ihm stehende Paris wie geblendet von den Wundern weiblicher Schönheit in stummem Staunen verharren. Verlegen hält der Sohn des Priamos den Erisapfel empor, unschlüssig, welche Entscheidung er treffen soll. Beide Bildhälften werden zusammengefaßt durch zwei Säulen im Hintergrund, zwischen denen der Blick hinabgleitet auf ein anmutiges tiefgelegenes Flußtal. — Nachdem Schmoll von Eisenwerth mit diesem Gemälde eine vielversprechende Probe seines Könnens abgelegt hatte, folgten bald weitere bedeutende Aufträge. Der Bann war gebrochen. Und schon 1912 sehen wir den Künstler mit einer großen Komposition für den Hauptsaal der Tübinger Universitätsbibliothek und mit vier kleineren dekorativen Bildern für die Hofloge des neuen Theaters in Stuttgart, das sogenannte „Neue Haus", beschäftigt. Wiederum ist es ein klassisches Thema, mit dem er der Pflegestätte der Wissenschaften eine würdige Zierde verleiht. Ueber einer durch zwei Pfeiler gegliederten Nische fügt er das mächtige Wandbild „Odysseus in der Unterwelt" ein (Abb. S. 100). Bei einer Ausdehnung von 9½ m schließt es oben im Halbrund ab, eine Fläche, deren Bewältigung eine ungewöhnliche Geschicklich-



ODYSSEUS IN DER UNTERWELT

keit in der Anordnung der zahlreichen Gestalten voraussetzt. „Und aus dem Erebos kamen viele Seelen herauf der abgeschiedenen Toten.“ Als Repräsentanten menschlicher Schicksale und Charaktere erscheinen links ein Weiser, der Seher Theiresias, ein Sänger, ein Held (Achill), ein Mädchen, ein Liebespaar, ein von Furien Verfolgter, eine Klagende, ein Zusammengebrochener, eine Mutter mit Kindern und eine Greisin und erzählen Odysseus und seinen Gefährten, die gespannt und erschüttert dem hohlen Geflüster lauschen, von ihrem Leben und ihren Taten. Ein fahles Licht, das von der Erdoberfläche in den finsteren Orkus dringt und einzelne Schatten gespenstisch aufleuchten läßt, erhöht die geisterhafte Stimmung. Auch hier wieder die Gegenüberstellung von Ruhe und Bewegung in den getrennten Figurengruppen. Das Koloristische tritt hinter der Zeichnung zurück. Dagegen sind die Theaterbilder stark farbig gehalten, um das Bühnenmäßige, Szenenhafte auszudrücken. Indessen übertreibt die Reproduktion der beiden größeren Darstellungen „Don Giovanni“ (Abb. S. 98) und „Die Entführung aus dem Serail“ (Abb. S. 97) ein wenig den Gegensatz von Hell und Dunkel, weil die photographische Platte unterschiedlich reagierte auf das grüne Mondlicht und die bunten Gewänder. Die zwei kleineren Gemälde zeigen Episoden aus „Die Laune des Verliebten“ und aus „Was ihr wollt“ (Abb. S. 98). Namentlich die Wiedergabe des gestörten Duells in dem letztgenannten Stücke überrascht durch die Ausdrucksfähigkeit der Gesten und die Lebendigkeit, mit welcher die Situation erfaßt ist. Und doch will mir scheinen, als läge die eigentliche Stärke unseres Malers weniger auf dem Gebiete dieser heiteren Theaterkunst, sondern vielmehr in der Schilderung ernster und erhabener Vorgänge. Als daher Freiherr Heyl zu Herrnsheim den Entschluß kundgab, den großen Festsaal in dem von ihm gestifteten Wormser Rathausanbau, dem nach Plänen



K. SCHMOLL VON EISENWERTH HAGEN UND VOLKER AUF DER WACHT
Aus dem Nibelungenzyklus im Cornelianum, Worms



K. SCHMOLL VON EISENWERTH KRIEMHILDENS TOD
Aus dem Nibelungenzyklus im Cornelianum, Worms



K. SCHMOLL VON EISENWERTH — BRUNHILDENS ZORN UND HAGENS TÜCKE

Aus dem Nibelungenzyklus im Cornelianum, Worms

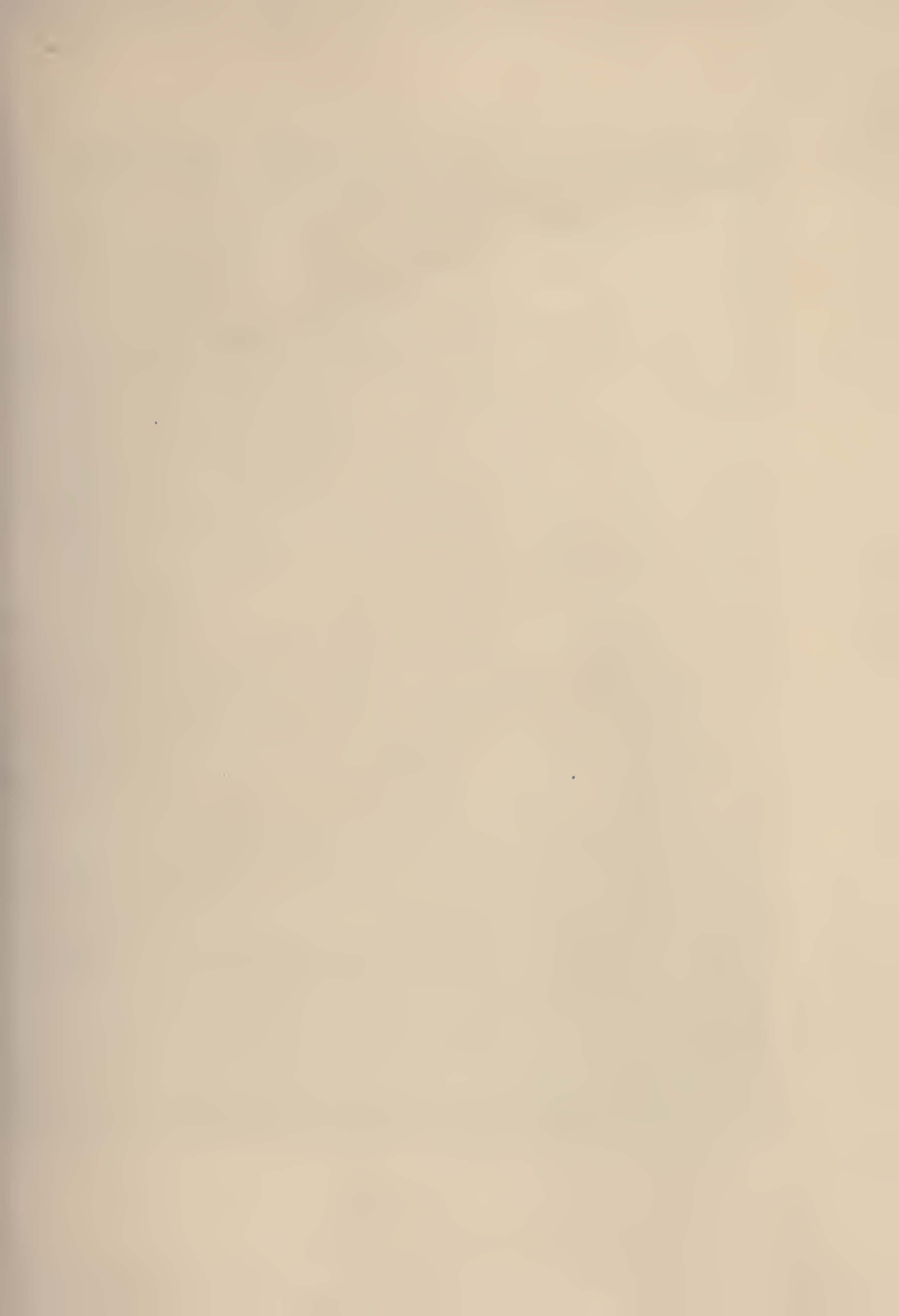


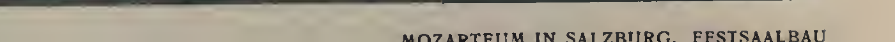
K. SCHMOLL VON EISENWERTH — HAGENS FESSELUNG DURCH DIETRICH VON BERN

Aus dem Nibelungenzyklus im Cornelianum, Worms

von Theodor Fischer in München 1907 bis 1910 errichteten Cornelianum, mit einem Zyklus von Bildern auszustatten, welche die Nibelungensage zum Gegenstand haben sollten, und Schmoll von Eisenwerth mit der Ausführung dieses schönen Planes beauftragte, hätte er kaum eine glücklichere Wahl treffen können. Die Aufgabe, dem herrlichsten deutschen Heldenepos gerade auf dem Schauplatz seiner dramatischsten Handlungen, in der alten, sagenumwobenen Kaiserstadt Worms, im Bilde neues Leben zu verleihen, hatte gewiß etwas Verlockendes. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß einer befriedigenden Lösung erhebliche Schwierigkeiten entgegenstanden. Der langgestreckte, hohe Raum im Cornelianum, mit seiner schweren Kassettendecke, mit der braunen Holzverkleidung, die Dreiviertel der Wände überzieht und mit seinen dunklen Tapeten und Vorhängen, die das schräg einfallende Seitenlicht verschlucken, bot kein sehr günstiges Arbeitsfeld für einen Maler, der gerne eine aufdringliche Farbengebung verschmäht. Dazu kam, daß für die anzubringenden Gemälde einstweilen nur ein verhältnismäßig schmaler Streifen hoch oben an den Längswänden vorgesehen war, der durch Einfügung von ornamentierten Flächen gegliedert werden mußte, um einigermaßen passende Bildformate zu gewinnen. Denn die Beschaffenheit des vorgeschriebenen Themas machte eine fortlaufende friesartige Darstellung unmöglich. Es handelte sich vielmehr darum, aus dem Nibelungenlied einzelne, besonders packende Szenen auszuwählen, die den gewaltigen imposanten Stoff restlos verarbeiteten und, inhaltlich und formal zueinander in Beziehung gebracht, zusammen ein geschlossenes Ganzes bildeten. Diese Bedingungen hat der Künstler glänzend erfüllt, indem er je drei typische Begebenheiten aus dem ersten und zweiten Teil der Dichtung behandelte und, der Ungunst der Lichtverhältnisse Rechnung tragend, sich einer Tonskala bediente, die erst bei künstlicher Beleuchtung zu voller Geltung kommt. Dabei begnügt er sich jeweils mit zwei, höchstens vier Figuren. Die dominierenden Farben ihrer Gewänder sind ein intensives Smaragdgrün und ein gedämpftes Violett, die durch ein wenig grelles Rot verstärkt, oder durch ein stumpfes Blau gemildert werden. Den grauen Hintergrund belebt ein zartes Gelb. In der Landschaft und in den Wolkengebilden klingen die wuchtigen Motive, welche die handelnden Personen anschlagen, als Begleitakkorde leise aus. Den Auftakt bildet „Brunhildens Zorn und Hagens Tücke“ (Abb. S. 103). Der grimme Tronjer flüstert seiner beleidigten Herrin den Racheplan ein. Noch einmal bewundern wir „Siegfrieds Kraft“, der auf der Jagd im Odenwald, dessen Bäume in goldenem Herbstlaub prangen, ohne Waffen, allein durch seine Muskelkraft, einen Bären bezwingt. Doch bald liegt der stolze Held, von feigem Mörderstahle durchbohrt, entseelt hingestreckt, und schrill gellt die „Klage um Siegfried“, den Kriemhilde, Ute und Siegmund beweinen, während sich in der Ferne das Silberband des Rheins, sanft rauschend, durch friedliche Auen schlängelt. Dieser grandiosen Bilderserie entsprechen auf der Gegenseite: „Hagen und Volker auf der Wacht“ vor Etzels Burg (Abb. S. 102), wohl die reizvollste Szene der ganzen Reihe, „Hagens Fesselung durch Dietrich von Bern“ (Abb. S. 103) und „Kriemhildens Tod“ (Abb. S. 102). Neben den abgeschlagenen Häuptern ihrer Opfer haucht sie ihre rachedurstige Seele aus. „Es fand in Leid sein Ende, was Liebe einst begann.“ — Das letzte Gemälde, von dem wir nur den Karton abbilden können, dessen Ausführung der Ausbruch des Krieges unterbrochen hat, ist für die eine Schmalwand bestimmt, wo durch Zumauern eines überflüssigen Fensters erst der nötige Platz geschaffen werden mußte. Es soll in das düster blutige Drama eine festlichfreudige Note mischen und zugleich als Introduktion dienen. Dargestellt ist „Die erste Begegnung zwischen Kriemhilde und Brunhilde in Worms“ (Abb. geg. S. 97). Gunther führt seiner Schwester die durch List gewonnene Braut zu. „Mit Züchten, fein an Sitten, die Frau Kriemhilde ging, als sie die stolze Brunhild und ihr Gesind' empfing.“ Aber die neue Schwägerin gebärdet sich noch etwas störrischmißtrauisch. Trefflich ist dieses Sträuben in ihrer Haltung und deren Eindruck auf die Beteiligten (links Siegfried und in der Mitte Hagen) verdeutlicht. Man glaubt die Rollen zu erraten, die sie bei der sich anspinnenden, furchtbaren Tragödie spielen werden. Aber noch fällt kein Schatten auf die jubelnde Festesfreude, in der die Frauen des beiderseitigen Gefolges aufeinander zueilen und sich umarmen.

Die Wandmalerei erfordert äußerste Sparsamkeit in der Verwendung der Mittel. Nur dadurch, daß sie die Formen möglichst vereinfacht und sich mit einer geringsten Anzahl von Farben begnügt, kann sie wahrhaft monumental und dekorativ wirken. Allerdings muß jede Linie sprechen und jeder Ausdruck konzentriert sein. Meisterlich hat Schmoll von Eisenwerth es verstanden, diese Regeln zu ergründen und sich ihnen anzupassen. Mit Recht darf man ihm deshalb auch fernerhin als Wandmaler eine große Zukunft prophezeien.





MOZARTEUM IN SALZBURG. FESTSAALBAU



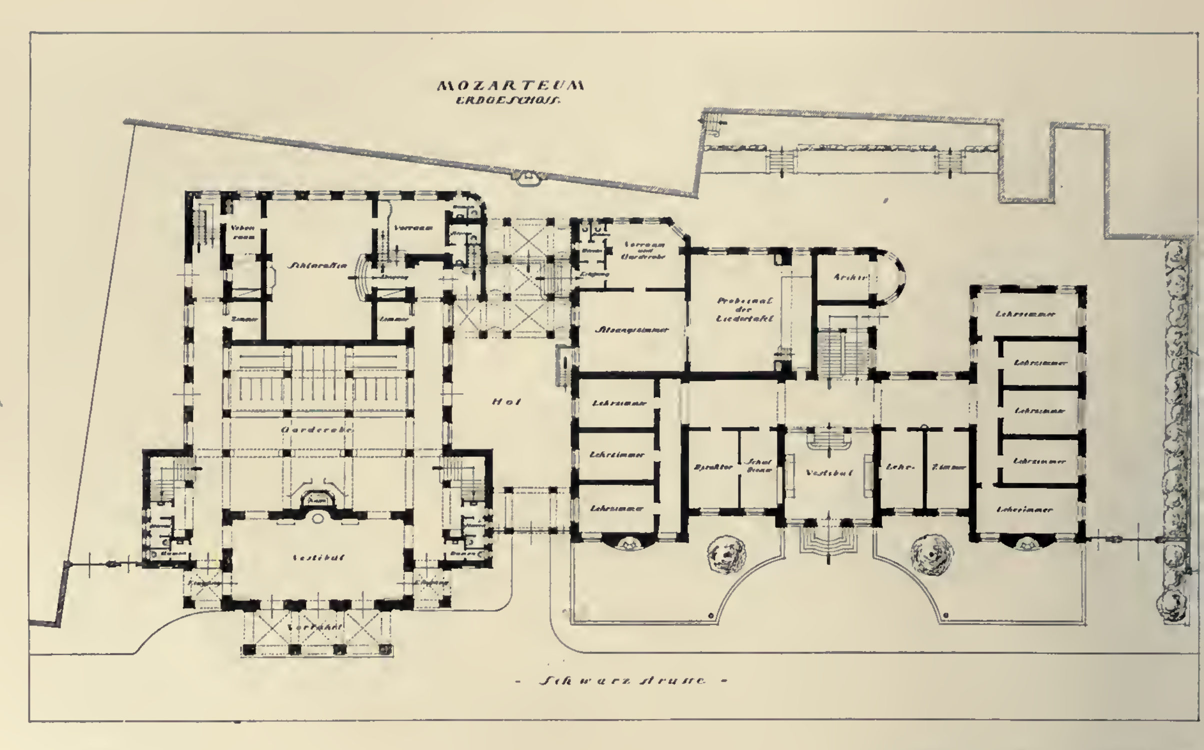
JOSEF WACKERLE — PLASTIKEN AN DER DECKE DES FESTSAALBAUES DES MOZARTEUMS

DAS MOZARTEUM IN SALZBURG

Für Salzburg bedeutet die Gestalt und das Wesen Wolfgang Amadeus Mozarts, was für Weimar Goethe, für Königsberg Kant, für Bayreuth Richard Wagner bedeutet: die ganze Stadt ist der Erinnerung und der Verehrung dieses Großen voll und sie ist stolz auf das geistige Erbe des Genius, das sie in getreue Obhut genommen hat. So gehören im Urteil der Zeitgenossen Mozart und Salzburg zusammen, nicht weil Mozart zufällig in Salzburg geboren ist, sondern weil in beiden die gleiche Idee Kraft gewann, und weil die gleiche Stimmung in der Musik Mozarts und in der Stadtseele Salzburgs schwingt: die durch unendliche Grazie geadelte hohe Lebensfreude, Leichtigkeit und Anmut ohne Ende, die ebenso der „Hochzeit des Figaro“ und dem „Don Giovanni“ eigen sind wie dem gemauerten und gemeißelten Rokoko der Stadt üppiger fürstlich-geistlicher Kunstpflege, der Stadt des Mirabellschlosses und der tändelnden Architektonik hochragender Kirchen.

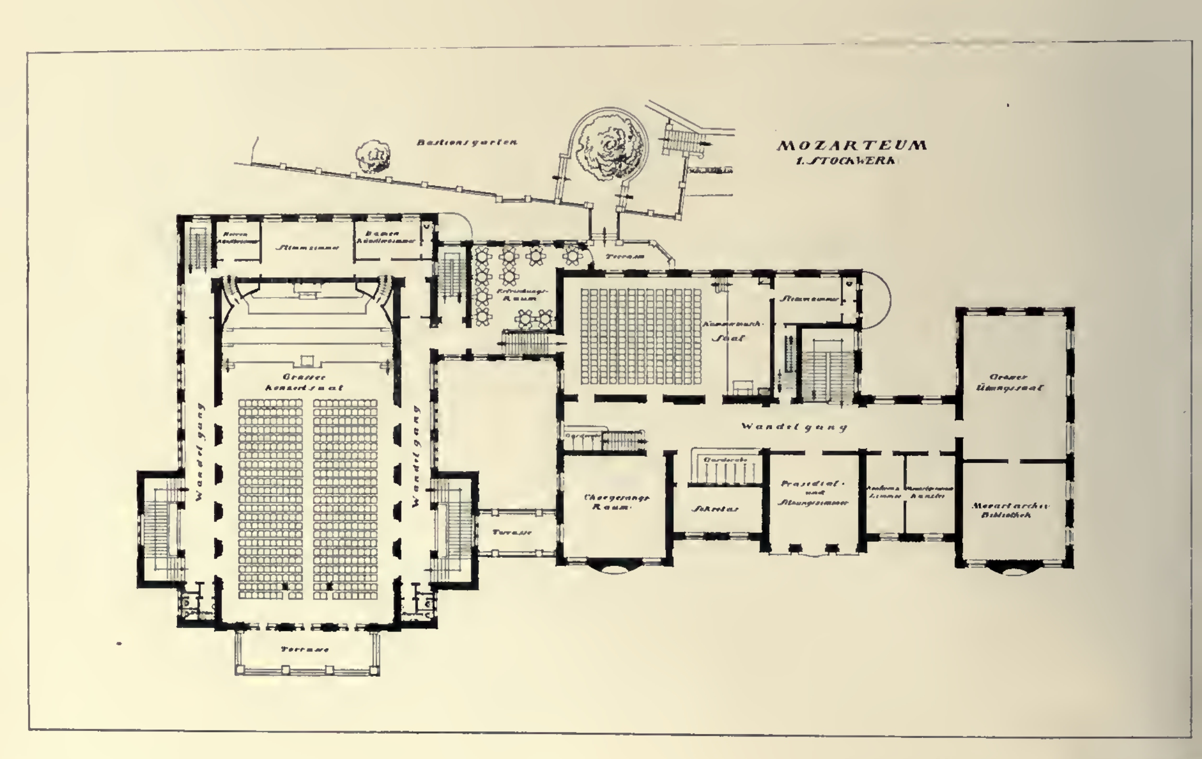
Als dieses Salzburg die Bauaufgabe zu verteilen hatte, dem Mozart-Gedanken und der Mozart-Pflege ein Gehäuse zu errichten, konnte ihm als Künstler nur der Beste gut genug sein, und es ist verständlich, daß es sich auf dem Wege eines internationalen Wettbewerbes nach einem Projekt für das Mozart-Haus umtat, obwohl es galt, auch die Bautraditionen Salzburgs bei diesem Bauwerk aufs getreueste zu hegen. Am 31. März 1910 waren die Wettbewerbs-Entwürfe einzureichen, eine siebenköpfige Jury saß zu Rat und entschied sich für die Entwürfe des Münchner Architekten Richard Berndl, dem damit der erste Preis und die Bauausführung zufielen. Am 17. Mai 1912 geschah, nachdem an dem preisgekrönten Projekt noch mancherlei Aenderungen vorgenommen und die definitiven Pläne festgelegt waren, der erste Spatenstich; zu Anfang des Monats August 1914 stand das Gebäude im Innern wie im Aeußern bis zur letzten Einzelheit vollendet da, bereit zu der festlichen Weihe, für die man den 14. August festgesetzt hatte. Die weltpolitischen Ereignisse ließen indessen eine größere Eröffnungsfeierlichkeit als unpassend erscheinen, und so hat man ohne alles Gepränge im Herbst 1914 das Haus seinen mannigfaltigen Bestimmungen übergeben.

An der stillen Schwarzstraße, in die zur Sommerszeit das Wipfelgrün des Mirabellgartens hereingrüßt, war das Baugelände bestellt



RICHARD BERNDL

DAS MOZARTEUM IN SALZBURG
GRUNDRISZ DES ERDGESCHOSZES



RICHARD BERNDL

DAS MOZARTEUM IN SALZBURG
GRUNDRISZ DES I. STOCKWERKES



RICHARD BERNDL — DAS MOZARTEUM IN SALZBURG



RICHARD BERNDL MOZARTEUM: SCHULBAU, LINKER FLÜGEL



RICHARD BERNDL MOZARTEUM: SCHULBAU, RECHTER FLÜGEL

worden. Eine dort befindliche Privatvilla mußte nach den Bestimmungen des Preisausschreibens bei dem Bau mitverwendet werden, allerdings waren An- und Aufbauten und Fassadenänderungen erlaubt. Damit komplizierte sich natürlich die Bauaufgabe, denn der Grundriß war dadurch in seiner freien Entwicklung gehemmt und wenigstens für einen Gebäudetrakt waren die Geschoßhöhen festgelegt.

Richard Berndl fand die Lösung der Bauaufgabe, indem er die durch seitliche Anbauten gestreckte und verstattlichte Villa zur Aufnahme der Musikschule, des Mozartarchivs, der Bibliothek, der Verwaltungs- und Sitzungsräume bestimmte, während er sich für den Festsaalbau, auf den er natürlich den künstlerischen Nachdruck legte, freie Hand vorbehielt. Dadurch war auch die bauliche Gruppierung in schönster Selbstverständlichkeit bedingt. Der Schul- und Verwaltungsbau trat damit von der Straßenflucht zurück und gewann an Ruhe, während der Festsaal, durch einen etwas niedrigeren Ueberleitungsbau an das Schulgebäude angeschlossen, zur Straße vorspringt und mit den Zugängen und sinngemäß angelegten Zufahrten sich sogleich als ein Bauwerk von stark betonter gesellschaftlicher Funktion ausweist. Durch diese Knikkung und Bewegung der Frontlinie verbannte der Architekt alle Langeweile aus der architektonischen Massengruppierung, in der noch eine glückliche Steigerung durch das Nebeneinander des horizontal wirkenden Schultraktes und des ganz auf Vertikaleindruck gestellten Saalbaues erzielt wurde.

Der Schulbau erhielt seine künstlerische Aufformung in leichter Anlehnung an das Salzburger Spätbarock, während der Saalbau strenger, klassischer gehalten ist. Reicher, indessen nirgends in sinnlosem Ueberfluß auftretender figürlicher Schmuck trägt zur Belebung der auch in der Farbgebung sanft bewegten Fassade bei. Am Schulbau hat GEORG RÖMER in den Nischen der beiden Flügelbauten in zwei überlebensgroßen Bronzefiguren die heitere und die ernste Musik allegorisiert, es sind rassige Gestalten, die sich von der Schablone solcher Allegorien weit entfernen: die eine, cäcilienhaft in ein weites, faltiges Gewand gehüllt, scheint still und gemessen einherzuschreiten; dagegen ist die andere ein frisches Weltkind, munter und keck, eine echte Mozart-Soubrette. Römer hat auch die über den Nischen in den Kartuschen angebrachten Stillleben, Gruppierungen von Musikinstrumenten, Kränzen und Masken, entworfen, ebenso die in Untersberger Marmor ausgeführten Vasen und die zierlichen Kandelaber-Putti auf der Terrasse des Festsaalbaues. Die Attika des Schulgebäudes bekrönen vier graziöse Putto-Figuren, die die musikalischen Tempi Allegro, Andante, Allamarcia und Menuetto versinnbildlichen, sehr originelle und packende Arbeiten des Münchner Bildhauers KARL KILLER. Ornamentale Plastiken gehen auf HERMANN NEPPEL zurück, die Giebelgruppe am Saalbau hat BRUNO DIAMANT zum Autor. Es ist noch ein Wort zu sagen über den aus künstlerischen wie aus praktischen Rücksichten notwendigen Verbindungsbau zwischen den beiden Haupttrakten. Er birgt in seinem Innern im Obergeschoß das kleine Restaurant für die Konzertgäste, dagegen ist das Erdgeschoß zu einer Durchfahrt aufgelöst und erschließt die Zugänge zu den im Souterrain angeordneten splendiden Vereinslokalitäten der Schlaraffia und der Salzburger Liedertafel. Durch das so entstandene Höfchen blickt man von der Straße aus durch das Dunkel des Gewölbes in den lichten Hof, wo vor einer einst zum Mirabellgarten gehörigen Bastion ein Wandbrunnen angebracht ist. Ein in Bewegung und Charakteristik ungemein reizvoller pfeilbewehrter Amor, ein Werk HEINRICH WADERES, verleiht diesem Brunnen graziöse Zier . . .

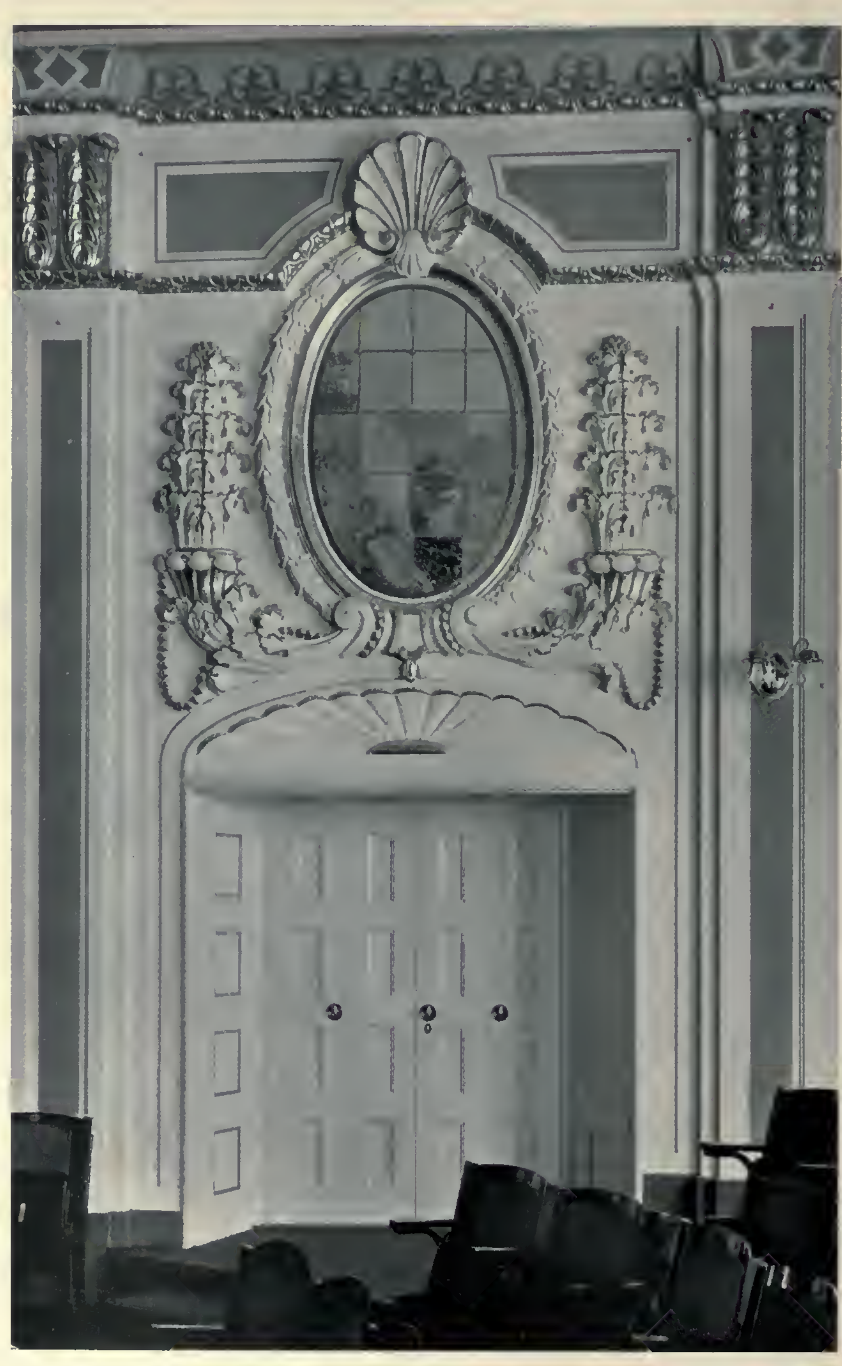
Von welchem Standpunkt aus man die imposante Gebäudegruppe des Mozarthauses auch betrachten mag, immer ergeben sich schöne Bilder, gute Ueberschneidungen, eine glückliche Gesamtwirkung im städtebaulichen Sinne. Die Bäume sind, soweit es irgendwie möglich war, erhalten geblieben und ihr Laubwerk tritt nun in schönen Akkord zu dem zart nüancierten Grau, Gelb und Kalkweiß der Gebäulichkeiten, deren vielgestaltiges Ausführungsmaterial: Marmor, Konglomerat, Backstein mit Kalkmörtelverputz, Beton, in der Hauptsache in seiner Materialwirkung gezeigt wird und wohlbedacht zusammengestimmt ist mit der Patinawirkung der Bronzen und dem satten Dunkel der zur Dacheindeckung benützten Platten. Ausgezeichnet ist die Verteilung von geschlossenen Wandflächen und Fenstern und sehr glücklich sitzen die Eingänge im Fassadenbild. In den Festsaalbau führen an der Straßenseite sieben stattliche Pforten, und zwar getrennt für Fußgänger und Fuhrwerke und so angeordnet, daß von den zu Fuß Ankommenden die Fahrbahn nicht überschritten zu werden braucht. Bei der Fassade des Schulbaues konnte es sich der Architekt mit einem Zugang genügen lassen, zu dem einige Stufen emporführen, da der nahen Straße wegen ein hohes Sockelgeschoß notwendig war. Wie die Straßenfassade, so bietet auch die Gartenseite



RICHARD BERNDL MOZARTEUM: SCHULBAU, MITTELTRAKT

des Gebäudes und jede Seitenansicht ein erfreuliches, aber natürlich schlichter gehaltenes architektonisches Bild.

Der Rundgang durch das Innere der Gebäulichkeiten wird am besten im Vestibül des Schul- und Verwaltungsgebäudes angetreten. Das graziöse Portal an der Schwarzstraße leitet in einen Raum, der auf die matte Tönung der Farben Grüngrau und Rot gestimmt ist. Schwarzbraune Bänke an den Wänden, ein schlichter Beleuchtungskörper an der Decke, Reliefs von Hermann Neppel und die beiden wuchtigen Stiftertafeln in Untersberger Marmor von satter rotbrauner Farbe bestimmen das Raumensemble. Vom Vestibül führen einige Stufen empor zum Erdgeschoß-Korridor, der in unaufdringlichem Mattgelb gehalten ist. Im Erdgeschoß selbst sind ausschließlich Schulräume von reichlichen Ausmaßen und in einer ganz auf das Praktische eingestellten Ausstattung untergebracht. Durch ein weißes Treppenhaus, dessen klarer Kühle durch ein ovales dekoratives Bild von G. G. KLEMM ein farbenfreudiges Element gesellt ist, gelangt man in das Obergeschoß, wo die in der Farbenzusammenstimmung ausgezeichnet gelungene Bibliothek, der in edlen Materialwirkungen prangende Präsidialsitzungssaal mit den Porträts des Kaisers und des Erzherzogs Eugen, Werken des Wiener Malers BRÜCH, ferner verschiedene Verwaltungs- und Proberäume um den prächtig klaren, liebevoll angeordneten Korridor gruppiert sind. Die künstlerisch bedeutendste Raumschöpfung aber ist in diesem Bauteil der sogenannte Wiener Saal.

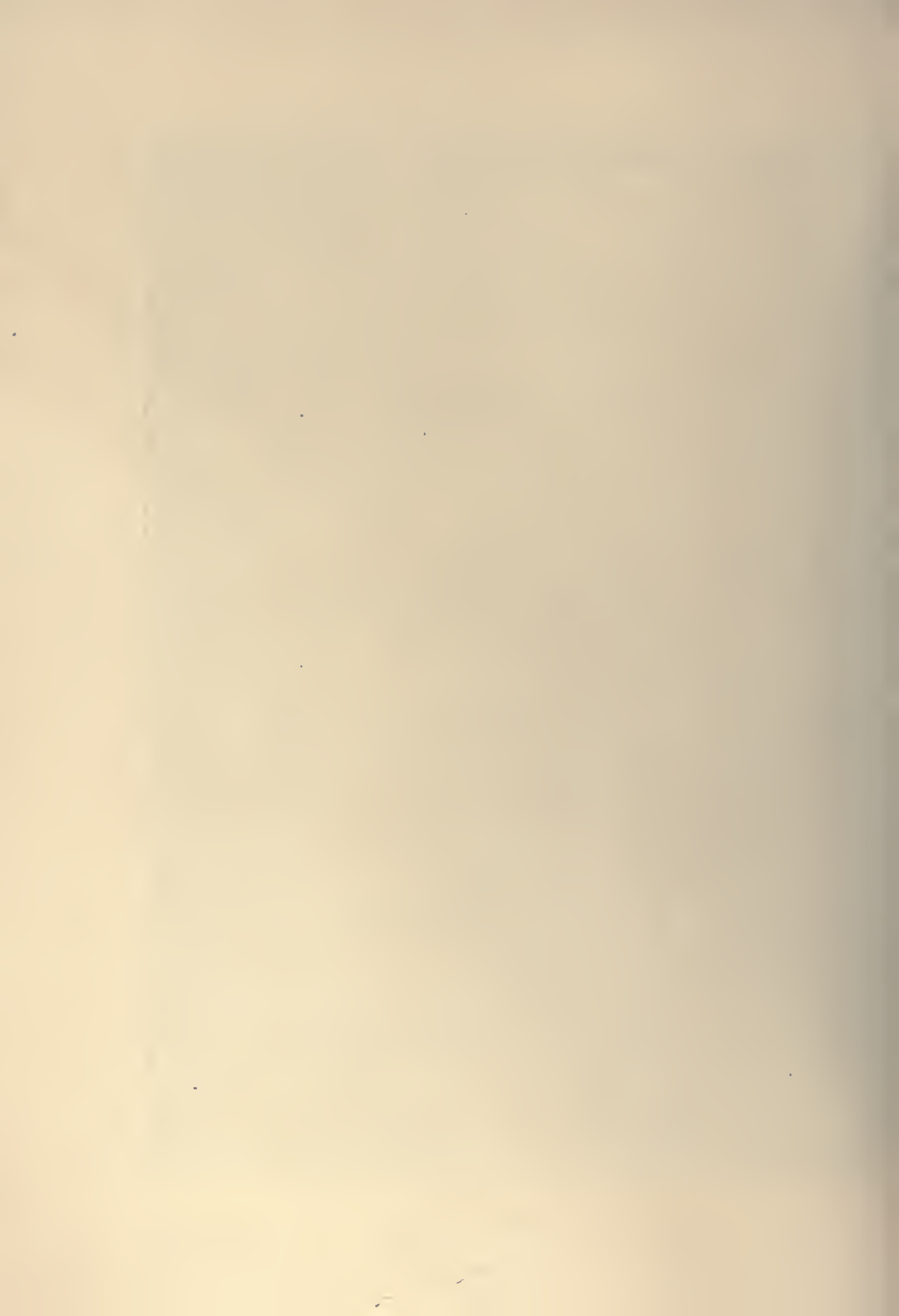


RICHARD BERNDL — MOZARTEUM: DETAIL AUS DEM GROSZEN FESTSAAL

Sein Entstehen ist baugeschichtlich nicht ohne Interesse. Im Bauprogramm war der Saal nicht vorgesehen. Oder wenigstens nicht in seiner gegenwärtigen Gestalt und Bestimmung, es war vielmehr von einem großen „Probesaal“ für Schulzwecke mit Orgel, Klavier und Probebühne,

RICHARD BERNDL

GROSSER FESTSAAL IM MOZARTEUM IN SALZBURG



mit 200 Sitz- und 50 bis 100 Stehplätzen die Rede. Als sich aber in Berndls Projekt der Saal gar stattlich ausnahm, erwuchs bei den Bauherren der Wunsch, diesen Raum noch weiter auszugestalten und durch reichere dekorative Ausstattung zu einem kleinen, der Oeffentlichkeit zugänglichen Konzertsaal auszubauen. Man dachte dabei hauptsächlich an Verwendung für Kammermusik, für kleinere Liederabende, Vorträge, Veranstaltungen intimeren Charakters, für die sich der große Festsaalbau nicht recht eignet, für die aber auch anderwärts in Salzburg kein geeigneter Raum zur Verfügung steht. Eine Separatstiftung der Wiener Mozartgemeinde stand zur Verfügung, die für die Zwecke der Ausgestaltung des kleineren Konzertsaals herangezogen werden konnte, ein Umstand, der die Taufe auf den Namen „Wiener Saal" veranlaßte.

Die Ausmaße des Saales sind nicht unbeträchtlich. Einer Länge von 17,64 m entspricht eine Breite von 10 m. Es sind 250 Sitzplätze vorgesehen, davon 40 auf der Galerie, die erst später auf besonderen Wunsch vom Architekten angegeben wurde; ursprünglich war das Offene, Kubische, Rein-Saalartige des Raumes mehr betont gewesen. Der Saal, dessen Fenster gegen den Mirabellgarten hin gelegt wurden, macht in seiner farbigen Zusammenstimmung einen lichten, freudigen Eindruck, aber der Architekt war doch zurückhaltend genug, mit diesem Saal seinem eigentlichen Raumjuwel, dem großen Festsaal, nichts an Wirkung vorwegzunehmen. Ist der große Saal das Maestuoso der Architektur, so kann der Wiener Saal als das Scherzo bezeichnet werden.

Die Orgel ist an der Stirnwand aufgestellt. Ein geschnitztes Holzgitter weist neben ornamentalen und figürlichen Motiven das Monogramm der Wiener Mozartgemeinde auf. Das



RICHARD BERNDL — KAMIN IM GROSZEN FESTSAAL DES MOZARTEUMS MIT BILDNIS LILLI LEHMANNS VON H. WADERE



JULIUS DIEZ — SIRENE

Dekoratives Gemälde im Treppenbaus des Festsaalbaues



JULIUS DIEZ — PAN

Dekoratives Gemälde im Treppenhaus des Festsaalbaues



GEORG RÖMER DIE HEITERE MUSIK
Bronzefigur am Mozarteum

Gitter ist in lichter Farbigkeit mit etwas Goldfassung der ornamentalen Partien gehalten und wird in seiner Wirkung durch die Unterspannung von lila Seidenstoff gehoben. Dieses frohe farbige Motiv nimmt der Saal auf. Weiß, Grün und Gold vereinigen sich zu einem schönen Akkord, zu dem sich noch zweierlei Lila, an den Vorhängen und an den Wandfeldern zwischen den Zugangstüren, gesellen. An der Hohlkehle sind leicht farbig gefaßte kapriziöse Musikembleme angebracht, die Decke schmückt ein vorzüglich gelungenes, ungemein graziöses großes Relief von KONRAD BUCHNER: Apollo im Sonnenwagen: auch hier ist durch sparsamen Golddekor einiger mehr ornamentaler Teile eine pikante Wirkung und eine intime Gliederung der Fläche erreicht worden.

Ein paar Stufen nach abwärts verbinden den



GEORG RÖMER — DIE ERNSTE MUSIK
Bronzefigur am Mozarteum

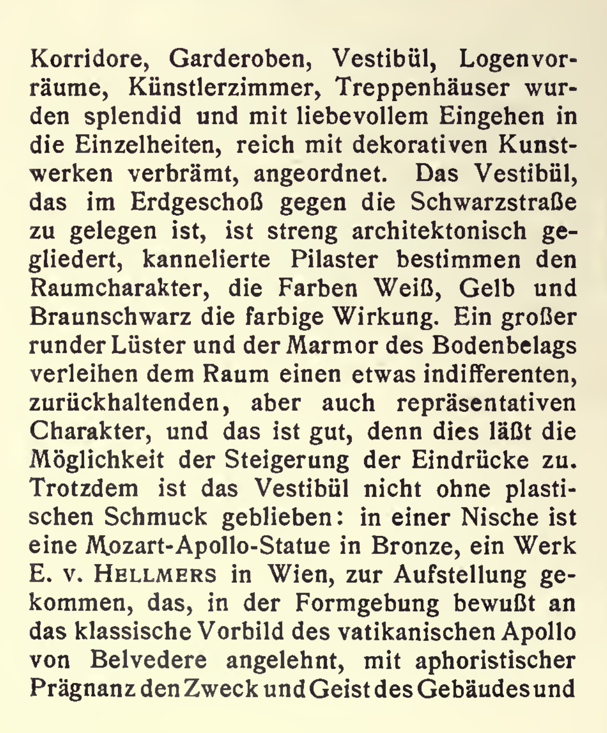
Wiener Saal mit dem hübschen, auf Rot und Weiß gestimmten Erfrischungsraum, der in dem schon erwähnten Verbindungsbau zwischen Schultrakt und Saalgebäude liegt und somit den Besuchern beider Säle als Foyer dienen kann. G. G. KLEMM hat hier ein zierliches Deckengemälde geschaffen, während die Wände durch sechs auf Gold gesetzte und in grüne Rahmen gefaßte Silhouetten, Motive aus Mozartschen Opern, amüsante Werkchen von ROBERT ENGELS, einen ungewöhnlichen Schmuck erhielten.

Der Saalbau, dessen warm und reizvoll ausgestattete Wandelgänge man von dem Erfrischungsraum aus betritt, birgt ausschließlich den Konzertsaal mit allen Nebenräumen, auf die in praktischer wie in künstlerischer Hinsicht ein besonderes Gewicht gelegt wurde.





JOSEF WACKERLE — DETAIL VOM ORGELGEHÄUSE IM GROSZEN FESTSAAL



Korridore, Garderoben, Vestibül, Logenvorräume, Künstlerzimmer, Treppenhäuser wurden splendid und mit liebevollem Eingehen in die Einzelheiten, reich mit dekorativen Kunstwerken verbrämt, angeordnet. Das Vestibül, das im Erdgeschoß gegen die Schwarzstraße zu gelegen ist, ist streng architektonisch gegliedert, kannelierte Pilaster bestimmen den Raumcharakter, die Farben Weiß, Gelb und Braunschwarz die farbige Wirkung. Ein großer runder Lüster und der Marmor des Bodenbelags verleihen dem Raum einen etwas indifferenten, zurückhaltenden, aber auch repräsentativen Charakter, und das ist gut, denn dies läßt die Möglichkeit der Steigerung der Eindrücke zu. Trotzdem ist das Vestibül nicht ohne plastischen Schmuck geblieben: in einer Nische ist eine Mozart-Apollo-Statue in Bronze, ein Werk E. v. HELLMERS in Wien, zur Aufstellung gekommen, das, in der Formgebung bewußt an das klassische Vorbild des vatikanischen Apollo von Belvedere angelehnt, mit aphoristischer Prägnanz den Zweck und Geist des Gebäudes und seiner Aufgaben kennzeichnet. Die Garderoben und der Kasseneinbau sind in reichlichen Ausmaßen angeordnet; repräsentativ und doch in schlichter Verhaltenheit leiten zwei Marmortreppen zu dem durch zwei Geschoße gehenden und mit reicher Rang- und Logenbildung durchgeführten Festsaal. Die Wandelgänge sind weiß gehalten, an den Decken sind kleine Lüster, an den Wänden schön geformte Bänke, darüber ovale Spiegel, abwechselnd mit ovalen Blumenstilleben, die ADELBERT NIEMEYER zum Urheber haben. Der Künstler hat dabei versucht, in der Stimmung der Farben und Formen gewisse musikalische Motive, wie Andante, Maestuoso, Scherzo, zum Ausdruck zu bringen und damit eine Steigerung des Stilllebens aus dem rein Sinnlichen ins Vergeistigte zu bewirken. Aehnlich hat auch G. G. KLEMM, der als getreuester dekorativer Mitarbeiter Richard Berndl zur Seite stand, bei seinen stillebenartigen Bildern in den Balkonnischen eine Ueberwindung des nur farbig-dekorativen Eindrucks mit Glück angestrebt

und wie Niemeyer seiner Malerei das Geistige der Musik addiert, ein Unternehmen, das auch bei den vier großen figürlichen Malereien von JULIUS DIEZ, die im oberen Teil der beiderseitigen Treppenhäuser anzutreffen sind, offensichtlich in die Erscheinung tritt. Diez hat gewissermaßen die Elementarmusik in mythologischen Gestalten verkörpert, indem er Pan, Orpheus, die Sirene und die Furie als Allegorien in prachtvollen, ergreifenden Bildern erstehen ließ ...

Der große Saal imponiert mehr noch als durch seine Ausmaße durch seine gewaltige Raumstimmung, die ganz auf Heiterkeit und Festlichkeit gestellt ist, was durch die Architektur, die ornamentale Plastik und die vorherrschenden Farbentöne von Weiß, Gelb, Gold und Grün restlos erreicht wird. Nur das große ovale Deckengemälde von KLEMM, ein Puttenkranz vor sattem Abendhimmel, trägt koloristisch mit dem vorwiegenden Blau und Lila einige kühlere, aber als Ausgleich nicht unwillkommene Töne in das farbige Ensemble. Der Saal mißt bis zum Gewölbescheitel 11,60 m, in der Länge 29,18 m und 14,86 m in der Breite, die indessen durch Zurückklappen der Eingangstüren und Einbeziehung der Wandelgänge noch einer Vergrößerung fähig ist, so daß der Saal bequem ein Auditorium von 1200 Personen zu fassen vermag. Damit stellt sich auch im Aeußeren, im Quantitativen, der große Salzburger Mozarteums-Konzertsaal den bedeutendsten der Musikpflege gewidmeten Festsälen in europäischen Großstädten ebenbürtig zur Seite.

Diesen ungeheueren architektonischen Komplex baulich und künstlerisch zu gliedern, ist Berndl ausgezeichnet gelungen. Ohne irgendwie in peinliche Detaillierung zu verfallen, sind alle Flächen aufgelöst in eine Fülle von Einzel-



KONRAD BUCHNER — DETAIL VON DER ORGEL IM KLEINEN KONZERTSAAL



RICHARD BERNDL BIBLIOTHEK UND ERFRISCHUNGSRAUM IM MOZARTEUM



WANDBRUNNEN AN DER BASTION, MIT BRUNNENFIGUR VON H. WADERE





JOSEF WACKERLE FIGUREN AN DER DECKE DES FESTSAALBAUES DES MOZARTEUMS



G. G. KLEMM DECKENGEMÄLDE IM ERFRISCHUNGS-RAUM DES MORZARTEUMS ▫



RICHARD BERNDL ◻ VESTIBÜL DES FESTSAALBAUES DES MOZARTEUMS MIT BRONZEFIGUR VON EDMUND HELLMER



KONRAD BUCHNER — RELIEF AN DER DECKE DES KLEINEN KONZERTSAALES DES MOZARTEUMS

erscheinungen, die aber trotzdem durch die resolut durchgeführten Vertikal- und Horizontalgliederungen nicht in kleine, zusammenhanglose Eindrücke zerflattern, sondern ein schönes, organisches Ganzes bleiben. Zu dem starken Horizontaleindruck trägt das konsequent durchgeführte Kranzgesims bei, das die Hohlkehle trägt, die ihrerseits reiche dekorative Ausgestaltung durch Joseph Wackerle erfuhr, der in verschiedenen Zusammenstellungen neun reizvoll modellierte Musikantenbuben an der Hohlkehle hinziehen läßt, dazwischen ornamentale Baldachine einordnet, Blumen, Schalen und reichausgestaltete Ventilationsgitter, die geschickt in dieses üppige Schmuckwerk einbezogen sind. Schneidet man, etwa unter Zuhilfenahme der photographischen Kamera, aus diesem sich friesartig hinziehenden breiten plastischen Schmuckband Einzelpartien heraus, dann möchte sich fast der Eindruck einer schwülstigen Ueberfülle einstellen, so reich, so üppig, so unerschöpflich in immer neuen Wendungen lebte sich hier der dekorative Künstler aus! Betrachtet man dagegen den Dekor im Raumganzen, so stellt sich das Gefühl, daß hier des Guten zu viel getan worden sei, ganz und gar nicht ein. Einerseits die beträchtliche Höhe, in der das Schmuckband den Saal durchzieht und seine Distanze zum Gewölbescheitel, der Luftraum, der zwischen dem Beschauer und den Plastiken seine beziehungsreiche Wirkung übt, andrerseits aber besonders die farbige Fassung des ganzen Saals und seiner schmückenden Einzelheiten üben im Zurück-



RICHARD BERNDL

KLEINER KONZERTSAAL („WIENER SAAL") DES MOZARTEUMS



RICHARD BERNDL — WANDELGANG IM OBERGESCHOSZ DES SCHULBAUES DES MOZARTEUMS

drängen der Details eine sehr heilsame Wirkung aus. Mit einem Wort wäre besonders der im Hochrelief gehaltenen Musikantengestalten zu gedenken. Von der landläufigen Puttogestaltung sind sie beträchtlich weit entfernt; von Ansehen sind sie schlank, ephebenhaft, im Alter von etwa zwölfjährigen Knaben und ausgerüstet mit dekorativ-grotesken Musikinstrumenten, die, wie die Musikembleme im sogenannten Wiener Saal, zu der speziellen Musik Mozarts in tieferer Beziehung stehen. Im Gegensatz zu diesen Horizontalmomenten wird die Vertikalwirkung namentlich durch die Orgelstirnwand bewirkt, mit den mächtig anstrebenden Orgelpfeifen, deren Zinnton sehr glücklich mit dem beinweißen Anstrich des reichgeschnitzten, teilweise diskret vergoldeten Orgelgehäuses harmoniert, hinter dem sich das in seiner Tonfülle und technischen Ausführung ausgezeichnete Instrument aus der berühmten Orgelbauanstalt in Jägerndorf (Oesterreichisch-Schlesien) verbirgt. Vorzüglich als Raumlösung, wie in Hinsicht auf die Akustik des Saales ungemein wohlüberlegt sitzen die Logen und der Balkon in dem Raum. Die Lichtzufuhr, die durch die an der Rückwand und seitlich angebrachten zehn Fenster erfolgt, ist so reichlich, daß man bei Morgenkonzerten und bei Proben keineswegs auf die künstliche Beleuchtung angewiesen ist, die freilich erst die ganze Festlichkeit, Wärme und Fröhlichkeit des Saales zu enthüllen vermag. Die Beleuchtungskörper, wie unzählige Einzelheiten von Berndl selbst entworfen, sind in verschwenderischer Fülle angeordnet und beleben aufs angenehmste den Raum. Unter dem Mittelbalkon, an der Rückseite des Saales, ist ein Gang gelegt mit besonders schönen Marmorkaminen und Heiz-



H. NEPPEL PUTTO IM VESTIBÜL DES MOZARTEUMS





HEINRICH KILLER „ALLA MARCIA“ UND „LARGO“
STEINFIGUREN ÜBER DEM MITTELTRAKT DES MOZARTEUMS

körperverkleidungen, darüber auf der einen Seite, das Reliefporträt der Sängerin Lilli Lehmann, die sich als die opferfreudigste Mäzenatin des Mozarthauses erwies, von Heinrich Wadere lebenswahr modelliert, auf der anderen Seite, in eine Marmortafel eingegraben, eine kurze Baugeschichte und die Namen der Männer, die sich als Mitglieder des Bauausschusses oder sonst an hervorragender Stelle der Vorstandschaft und in der Bauleitung um das Zustandekommen des Bauwerkes Verdienste erworben.

An dem schönen Werk, das seine Auftraggeber wie seinen Meister lobt, ist solchermaßen bis in das feinste Detail jede Maßnahme wohlüberlegt und aus der Bewirkerin aller Kunst, aus der Liebe, entsprungen. Die Liebe zu Mozarts Kunst hat dieses Werk gefügt. Immer hat der Mozartgedanke die Künstlerschar beseelt, die sich zur Gestaltung und zum Schmucke des Mozarthauses zusammentat und ein Werk aufrichtete, das noch fernen Geschlechtern künden wird, wie Salzburg und mit ihm die ganze große Mozartgemeinde in aller Welt seinen Meister zu ehren weiß.

Georg Jacob Wolf



HEINRICH WADERE BRUNNENFIGUR AN DER BASTION



ALOIS KOLB — RADIERUNG

KÜNSTLERISCHE NEUJAHRS-WÜNSCHE

Von Richard Braungart

In einer Zeit, die Kultur hat (wirkliche und nicht eingebildete oder nur angeflogene Kultur), wird jedes Ding des Gebrauchs, gleichviel ob es dem Luxus oder dem täglichen Bedarf dient, ganz von selbst eine künstlerische Form annehmen. Es ist nicht Spielerei oder Snobismus, wenn ein Mensch von feinem Empfinden in seiner Umgebung nur Dinge duldet, die auch einer schärferen künstlerischen Kritik standhalten; denn Kultur ist Harmonie, und dieser Einklang alles dessen, was uns umgibt und unser Leben ausmacht, ist nur möglich, wenn jeder Mißklang in der Aufeinanderfolge der Töne vermieden wird.

Zu jenen Dingen nun, die ein Mensch mit ästhetischen Bedürfnissen ganz besonders gerne von der Hand eines Künstlers gestalten läßt, gehören die Drucksachen, die zu seinem eigenen Gebrauch oder zum Versenden bestimmt sind. Besuchskarten kommen hier in Betracht und mehr noch Exlibris; und man weiß, welch ungeheuren Umfang gerade die Produktion künstlerischer Bibliothekzeichen, hauptsächlich in Originaltechniken, in den letzten zwei Jahrzehnten angenommen hat. Verschickt werden diese Arbeiten auch, von Sammlern nämlich, deren Zahl von Jahr zu Jahr wächst; ihre ursprüngliche Bestimmung freilich ist es nicht. Um so mehr ist das bei Neujahrswünschen der Fall. Diese Blätter sind von vorneherein zu dem Zweck geschaffen, in alle Winde ausgesandt zu werden; und da sie dort nicht nur ihren Auftrag ausführen, sondern auch von dem Absender zeugen, so ist es leicht begreiflich, daß dieser sie für ihre doppelte Mission entsprechend auszurüsten, d. h. in ein möglichst vorteilhaftes künstlerisches Gewand zu kleiden bestrebt ist. Und es ist gleichgültig, ob der Künstler selber es ist, der seinen Wünschen ein originelles, buntes

---

Einige Abbildungen dieses Aufsatzes entnehmen wir einem demnächst bei Franz Hanfstaengl, München, erscheinenden Werke „Neue deutsche Gelegenheitsgraphik“ von Richard Braungart (70 Abbildungen in Gravüre, Farbenlichtdruck usw. in Halbpergament gebd. M. 15.—).



ALFRED SODER RADIERUNG



ALFRED SODER RADIERUNG

Mäntelchen umhängt, oder ob ein Privatmann für seine Wünsche bei einem Künstler solch ein Mäntelchen bestellt: immer ist es das Bedürfnis, dem einfachen Wunsch mit gütiger Beihilfe der Kunst ein besseres Aussehen und mehr Nachdruck zu geben, das Leute von Kultur veranlaßt, in künstlerischer Form Glück zu wünschen.

Selbstverständlich ist das keine Sitte von heute (alles Gute und Schöne ist schon dagewesen und alles Schlechte freilich auch); aber ihre Wiedererneuerung in den letzten Jahrzehnten war so gründlich und durchgreifend, daß die moderne, deutsche, künstlerische Neujahrskarte wie ein ganz neues Gebilde ohne Vorfahren wirkt. Und es ist auch sicherlich etwas spezifisch Deutsches, so viel Gemüt und Gedankenreichtum an eine flüchtige Gelegenheitsarbeit zu verschwenden, die verhältnismäßig wenigen zu Gesicht kommt und ursprünglich wirklich nur für den Augenblick bestimmt war. Die Freude des Empfängers über das erhaltene Blatt ist dann allerdings die Ursache, daß es der Vernichtung entgeht; und Liebhaber und Sammler vollends haben schon frühzeitig dafür gesorgt, daß diese köstlichen Dokumente deutscher Künstler-Gelegenheitspoesie nicht verloren gingen, sondern ihrem Werte entsprechend bewahrt wurden.



OTTO BLÜMEL LITHOGRAPHIE

Es ist kein Zufall, daß die besten und schönsten künstlerischen Neujahrswünsche zumeist von Künstlern stammen, die auch als Exlibriskünstler zu Ansehen gelangt sind; denn es gehört ein feines Gefühl für die Bedürfnisse der Gebrauchsgraphik dazu, um solche Dinge gut zu machen; und diese wichtige Vorbedingung trifft eben in der Regel nur bei Künstlern zu, die durch das häufige Entwerfen von Exlibris usw. diese Fähigkeit sich erworben beziehungsweise zur Vollkommenheit ausgebildet haben. Unter diesen Meitern des modernen Neujahrswunsches, dessen Hauptklassiker wohl Albert



FERDINAND SPIEGEL ZEICHNUNG

WELTI † ist, verdient vor allem BRUNO HÉROUX (Leipzig) genannt zu werden. Seine Wunschkarten (es gibt deren bis jetzt etwa 10) sind Radierungen von sorgfältigster Durchbildung im einzelnen und hohen künstlerischen und graphischen Qualitäten, die sie zu den begehrtesten Objekten für die heute schon ziemlich zahlreichen Sammler von Gelegenheitsgraphik machen. Mit Vorliebe verwendet Héroux, der den Akt spielend beherrscht, als Symbol des neuen, erwachenden Jahres ein Kind in den ersten Lebensjahren; aber auch Vater Chronos mit seinen Attributen wird von Zeit zu Zeit bemüht (z. B. wie er in seinem Nachen das Neue Jahr der am Ufer harrenden Menschheit zuführt) und der Humor nicht minder, wofür u. a. das Blatt Zeugnis ablegt, auf dem ein Weib mit verbundenen Augen jedem Vorüberwandelnden seine Portion Punsch zumißt. Wunderschöne Originalradierungen versendet alljährlich auch RUDOLF SCHIESTL, der altmeisterliche, dem Nürnberg zur zweiten Heimat geworden ist. Auch er bevorzugt das Kind als Neujahrssymbol; aber seine Kunst wurzelt in der Volkskunst; darum liebt er auch die ländliche Umwelt und das bäuerliche Gewand, wie es unsere Vorfahren getragen. Und dieser Archaismus wirkt bei ihm gar nicht als Maskerade, sondern er gehört zu ihm, wie sein derber, holzschnittmäßiger Strich, die Treuherzigkeit seiner Gesinnung und die echte Naivität seiner Anschauung der Dinge. Von ganz anderer Art sind zwei Meister der Radierung, die wohl die Ursprünglichkeit des Empfindens und die Kraft der Darstellung, aber sonst kaum etwas



GEORG BROEL RADIERUNG

mit Schiestl gemein haben: Alois Kolb (Leipzig) und Oskar Graf (München). Kolb hat nur ein paarmal radierte Neujahrskarten versandt, sie aber nur handschriftlich, nicht auch auf der Platte als solche kenntlich gemacht. Die furiose Wucht seines weitausfahrenden Striches war ihm früher stets hinderlich, wenn er kleine Platten (Exlibris und dergleichen) zu radieren hatte. In den letzten Jahren nun ist seine Technik, jedoch nur bei Blättern von geringen Ausmaßen, viel weicher und schmiegsamer geworden, und die kartenlegende, das Schicksal für 1914 befragende Reifrockdame z. B. hat sogar etwas Graziöses und Liebenswürdiges, ohne deshalb ihre Herkunft zu verleugnen. Oskar Graf liebt ebenfalls die großen Platten, auf denen er sich ungehindert bewegen kann, meistert aber trotzdem auch kleine und kleinste Formate, denen sein reiches handwerkliches Können ebenso zugute kommt, wie die Romantik (und gelegentlich der Humor) seiner Natur- und Weltanschauung. Reminiszenzen an seine Tätigkeit für das Theater (das Münchener Künstlertheater) wird man auf solchen Karten wohl da und dort nachweisen können. Einige sehr hübsche radierte Neujahrskarten besitzen wir übrigens auch von Cäcilie Graf-Pfaff, die ihrem Gatten als Künstlerin wie im Technischen nahe verwandt und durchaus ebenbürtig ist.



B. MANGOLD LITHOGRAPHIE



RUDOLF SCHIESTL RADIERUNG

Zartere Klänge, als wir sie in den bis jetzt genannten Arbeiten vernommen haben, schlagen die Idylliker, Lyriker und Träumer Alfred Soder (Basel), Hanns Bastanier (Berlin) und Georg Broel (München) an. Auf den Neujahrskarten Soders begegnet uns fast stets das Kind, als Engelein oder auch ohne himmlische Attribute und Funktionen. Und wir fühlen die vielfach verzweigten Beziehungen, die von diesen lieblichen Symbolen zum Weihnachtsfest (Christkind) und zu dem eben geborenen neuen Jahre hinüberleiten. Auch Bastanier, dieser wahrhafte Dichter und Zauberer mit der Nadel, wählt gerne Symbole von tiefgründiger und doch graziöser Art. So hat er z. B. — es ist schwer zu sagen, ob vorahnend oder nicht — das neue Jahr 1914 als eine herrlich-lockende, fleischfressende Pflanze dargestellt, der ein bunter Schmetterling arglos in den verderblichen Schlund fliegt; und es ist eine Arbeit daraus geworden, die inhaltlich ebenso fesselt wie als technische Leistung.

Zu den Künstlern, die sich von Beginn ihrer Laufbahn an als die geborenen Gebrauchsgraphiker bewährt haben, gehört, in erster Linie sogar, Hubert Wilm (München). Er weiß immer das richtige Maß in dem, was er sagt und wie er es sagt, zu halten, und von herbem Reiz ist die Mischung aus Anmut und Strenge, die



RUDOLF SCHIESTL RADIERUNG

seinem künstlerischen und graphischen Stil das Persönliche gibt. Auch GUIDO STELLA (München) über dessen künstlerisches Schaffen wir vor nicht allzulanger Zeit ausführlich berichtet haben (siehe unseren Aufsatz im Juniheft 1914) fehlt nicht unter den Künstlern, denen wir reizvolle Arbeiten auf diesem Gebiete verdanken. Ein phantasievoller Graphiker, der neben der Radierung auch den Holzschnitt und andere originalgraphische Techniken beherrscht, ist der Basler FRITZ MOCK. Und daß ihm zu allem übrigen noch der Humor jederzeit zu Gebote steht, wird man gewiß zu schätzen wissen. Ein anderer Schweizer Radierer, EMIL ANNER, dessen feine und klare Strichführung der Art der alten Stecher nicht ferne steht, ist in der Hauptsache Landschafter, und zwar einer von jenen, die sich kaum genugtun können im ehrfürchtig-getreuen Nachschaffen jeder kleinsten Einzelheit. Gleich ihm haben viele andere Landschafter bewiesen, daß als Neujahrswunsch ein hübsches Naturmotiv recht gut am Platze sein kann; und es braucht nicht einmal immer ein Wintermotiv zu sein. Der Stuttgarter Radierer FELIX HOLLENBERG (nebenbei bemerkt, ein Graphiker, der längst weit bekannter zu sein verdiente als er es leider bis heute ist) hat schon wiederholt für sich und andere Neujahrskarten mit Landschaften radiert, deren schlichte Wahrheit und deren Sachlichkeit, ohne Nüchternheit, etwas unmittelbar Ueberzeugendes haben. Und noch ein (ebenfalls kaum gekannter) Basler Künstler, ALFRED PETER, hat ausschließlich Landschaften für seine Neujahrswünsche (wie für seine zahlreichen Exlibris) gewählt. Nur ist er kein Radierer, sondern ein Holzschneider, und wir danken ihm — ohne Uebertreibung — die zartesten, mehrfarbigen, aquarellähnlichen Ori-



IGNATIUS TASCHNER ZEICHNUNG

ginalholzschnitte, die man heute sehen kann.

Beweist schon Peter, daß durchaus nicht nur die Radierung dazu berufen ist, Neujahrswünsche in künstlerischer Weise zum Ausdruck zu bringen, so finden wir das auch von Künstlern bestätigt, die, wie der in München lebende unvergleichliche Schweizer Märchenerzähler und Romantiker Ernst Kreidolf, der frühverstorbene Ignatius Taschner, und der originelle, liebenswürdige Otto Blümel, die Lithographie zur Mittlerin ihrer Phantasien und Wünsche machen. Aber sogar ohne die Inanspruchnahme eines originalgraphischen Verfahrens kann, dank der Mithilfe der alles möglich machenden modernen Reproduktionstechnik, der künstlerische Charakter eines Neujahrswunsches gewahrt werden. Jedenfalls ist nicht einzusehen, weshalb die Wunschkarten eines Fidus, Ferdinand Spiegel, Hans Zarth und anderer mehr künstlerisch geringer zu werten seien, lediglich aus dem Grund, weil sie keine Radierungen, Lithographien oder Holzschnitte, sondern „nur" Reproduktionen nach Zeichnungen sind. Gewiß sind sie das; aber es sind Zeichnungen von einer Delikatesse und einer geistvollen Anmut des Strichs, die nicht allzu häufig ist; garnicht zu reden von dem Gehalt an Gedanklichem, der in ihnen niedergelegt ist. Denn was man auch sagen mag: irgend einen „Sinn" werden wir von einer Neujahrskarte letzten Endes doch immer wieder fordern. Und nur, wo sich der künstlerischen Form ein greifbarer Inhalt, mag er nun auf Ernst oder Humor gestimmt sein, gleichwertig gesellt, wo also unser Intellekt ebenso stark angeregt wird wie unsere Phantasie, werden wir von einer vollkommenen Lösung der Aufgabe reden können, die ein Neujahrswunsch dem Künstler stellt. Daß aber solche Lösungen heute nicht selten, im Gegenteil: sogar sehr häufig, ja beinahe die Regel sind, weiß jeder Sammler moderner Gebrauchsgraphik. Und auch die hier gezeigten Proben dürften es bestätigen.

Es wäre sehr zu begrüßen, wenn die Sitte, zu Neujahr oder auch zu Familienfesten einen Künstler mit der Herstellung einer Festkarte zu beauftragen, sich immer mehr verbreitete. Dadurch würde sicherlich Veranlassung zur Entstehung so mancher reizvollen Arbeit gegeben werden.



BRUNO HÉROUX — RADIERUNG



GUIDO STELLA — RADIERUNG



OSCAR GRAF — RADIERUNG



CÄCILIE GRAF RADIERUNG

DAS NEUE POLIZEIGEBÄUDE IN MÜNCHEN

Jacob Sandtners Modell der Stadt München von 1571 im Bayerischen Nationalmusum läßt die Umgebung des Schönen Turms als eine der reizvollsten und zugleich architektonisch wuchtigsten Partien im Bild der Stadt erkennen. Vor allem gewährt die ausgezeichnete, wohlüberlegte Gruppierung des Jesuitenkollegiums (heute Gebäude der Alten Akademie), der Michaels-Hofkirche, des Augustinerklosters und der dazugehörigen Kirche mit den hochhereinschauenden Türmen des Doms einen städtebaulichen Aspekt, von dem man sich ja bis in unsere Tage herein eine ziemlich unverwischte Vorstellung machen konnte: Arthur Weese z. B. hat in einer kunstgeschichtlichen Monographie über München diesen Komplex an Gebäulichkeiten eines der schönsten Stadtbilder von ganz Deutschland genannt. Als vor mehr als einem Jahrfünft der Plan greifbare Gestalt annahm, an der Stelle des verwahrlosten Augustinerstocks und der längst zur schmutzigen Mauthalle herabgesunkenen ruinösen Augustinerkirche (unter Einbeziehung einiger Nachbarhäuser) das neue Polizeigebäude erstehen zu lassen, da dachte bei der großen Konkurrenz um den Neubau mancher städtebaulich empfindende Architekt daran, die alte Silhouette der Straße zu erhalten, sich nicht mit seiner Persönlichkeit vorzudrängen und mit seinen baukünstlerischen Einfällen, sondern eine Lösung aus dem Geist der Stadtseele, aus der Tradition des Straßenbildes heraus zu suchen. Am besten gelang dies THEODOR FISCHER, und obwohl sein Wettbewerbsprojekt nicht den Sieg davontrug, wurde ihm die Ausführung des Neubaus übertragen. Das war sicherlich eine glückliche Maßnahme der zuständigen Behörden, denn das Bauwerk, das in diesen Wochen seine endgültige Vollendung erfuhr, ist, trotz der ungeheuren Hemmungen, die der restlosen künstlerischen Aufformung eines solchen Werkes immer entgegentreten, in seiner Art vollkommen, eine ausgezeichnete Lösung in sozialer und künstlerischer Hinsicht. Der Gebäudekomplex gruppiert sich an vier Straßen. Einige alte Häuser an der Löwengrube und an der Domfreiheit (Augustinerstraße) mußten erhalten und städtebaulich möglichst zwanglos, unauffällig und selbstverständlich in das Bauganze eingruppiert werden. So ergab sich einige Schwierigkeit in der Grundrißlösung der verschiedenen Bautrakte, die sich um die Höfe legen. Im Aeußeren wurde die Silhouette der Augustinerkirche an der Neuhauserstraße mit der schmalen Giebelfassade an der Ecke der Ettstraße völlig erhalten. Daß das Erdgeschoß des Kirchenbaues in räumlich üppige Verkaufsläden aufgelöst wurde, hat weiter nichts Störendes: den Anbau von Verkaufständen an Kirchen ist man besonders in München gewöhnt, man hat an der Heilig-Geist-Kirche ein Beispiel dafür. Eine besondere Schwierigkeit bereitete gerade bei diesem Gebäudeteil die Einbeziehung des alten Kirchenchors in die neue Baubestimmung: umsomehr, als man die profanen Zwecke des neuen Gebäudes doch nicht hinter einem allzu sakralen Äußeren verstecken wollte. Da verfiel Fischer auf die glückliche Idee, diesen Chor in seiner unteren Hälfte in eine kleine Pfeilerhalle aufzulösen und so einen Durchgang zur Augustinerstraße zu schaffen mit schattigen Sitzgelegen-



HANNS BASTANIER FARBIGE RADIERUNG

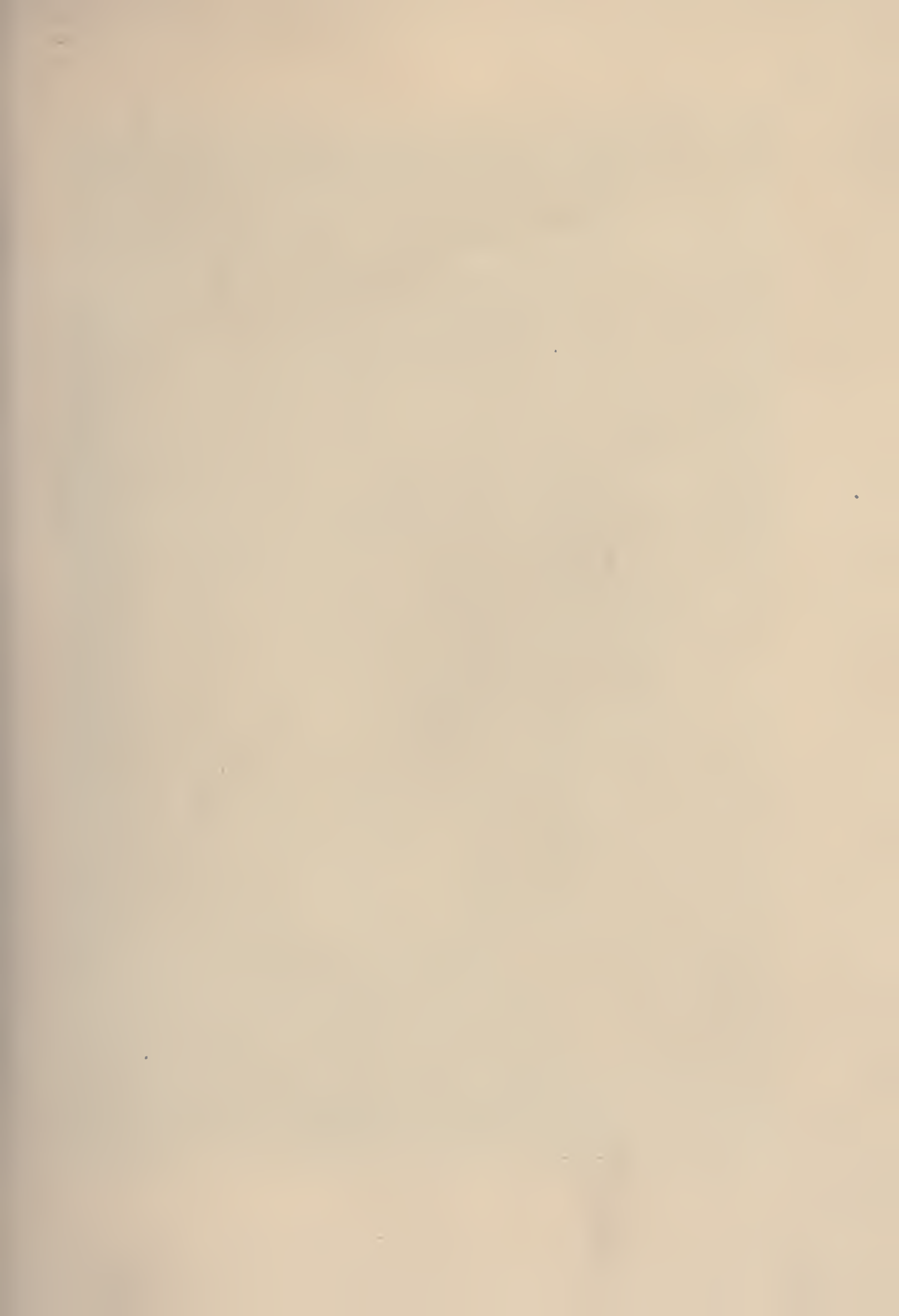


ERNST KREIDOLF LITHOGRAPHIE

heiten und voll angenehmer Kühle zur Sommerszeit und mit relativer Ruhe inmitten des gerade hier sehr lauten und heftigen Großstadtverkehrs. Einfacher lag die Aufgabe bei den Neubauten, die Fischer ganz auf die Proportionswirkungen stellte, ohne Verkünstelung, ohne Witzelei, ohne auffallende Bewegung, selbst ohne Verwendung besonders kostbaren Materials. Er hat fast überall Putzfassade gewählt, auch bei der Auffrischung des Kirchentrakts, der überdies eine mit Obelisken und Vasen geschmückte Steinbalustrade über dem alten Seitenschiff gegen die Neuhauserstraße zu erhielt. Trotz dieser stark betonten Proportionalwirkungen im rein architektonischen Sinn ist aber auf den malerischen Eindruck nicht verzichtet: er wird bewirkt durch eine namentlich von der Ecke der Ett- und Neuhauserstraße her sich eröffnende, unendlich feinsinnige Massengruppierung, der zuliebe die Bekrönung des Gebäudes durch ein kokettes Glockentürmchen und die nicht ganz motivierte Rechte-Winkel-Stellung des Zufahrtstors erfolgte. Die farbige Fassung der Fassade in einem ungewöhnlichen Graugrün verstärkt den malerischen Eindruck. Als selbständiges Glied im Bauganzen hinterläßt das villenartige, in seinen architektonischen Formen heitere, lichte Dienstwohnungsgebäude an der Löwengrube einen besonders befriedigenden Eindruck. Sparsamer künstlerischer Schmuck belebt den Gesamtbau auch im Aeußeren. Ueber der Chor-Pfeilerhalle sind vier symbolische Tiergestalten, Steinplastiken von Ernst Pfeiffer aufgestellt, die Steinlöwen am Einfahrtstor hat Bernhard Bleeker modelliert, ein Relief an dem seichten Erkervorbau an der Löwengrube ist ein Werk von Jacob Bradl und stellt das salomonische Urteil vor. Farbige Majoliken an der Ettstraße, die die Rechts- und Polizeipflege allegorisieren, stammen von dem verstorbenen Josef Flossmann. Als dekorative Maler haben Julius Diez und Bruno Goldschmitt mitgewirkt, ersterer schmückte das Hauptportal, dieser den Eingang an der Augustinerstraße und den Erker an der Löwengrube (die Todsünden in Tiergestalten).



ALFRED PETER FARBENHOLZSCHNITT





J. H. ROSENTHAL-MÜNCHEN — HAUS SLIWINSKI IN WEISSENBACH



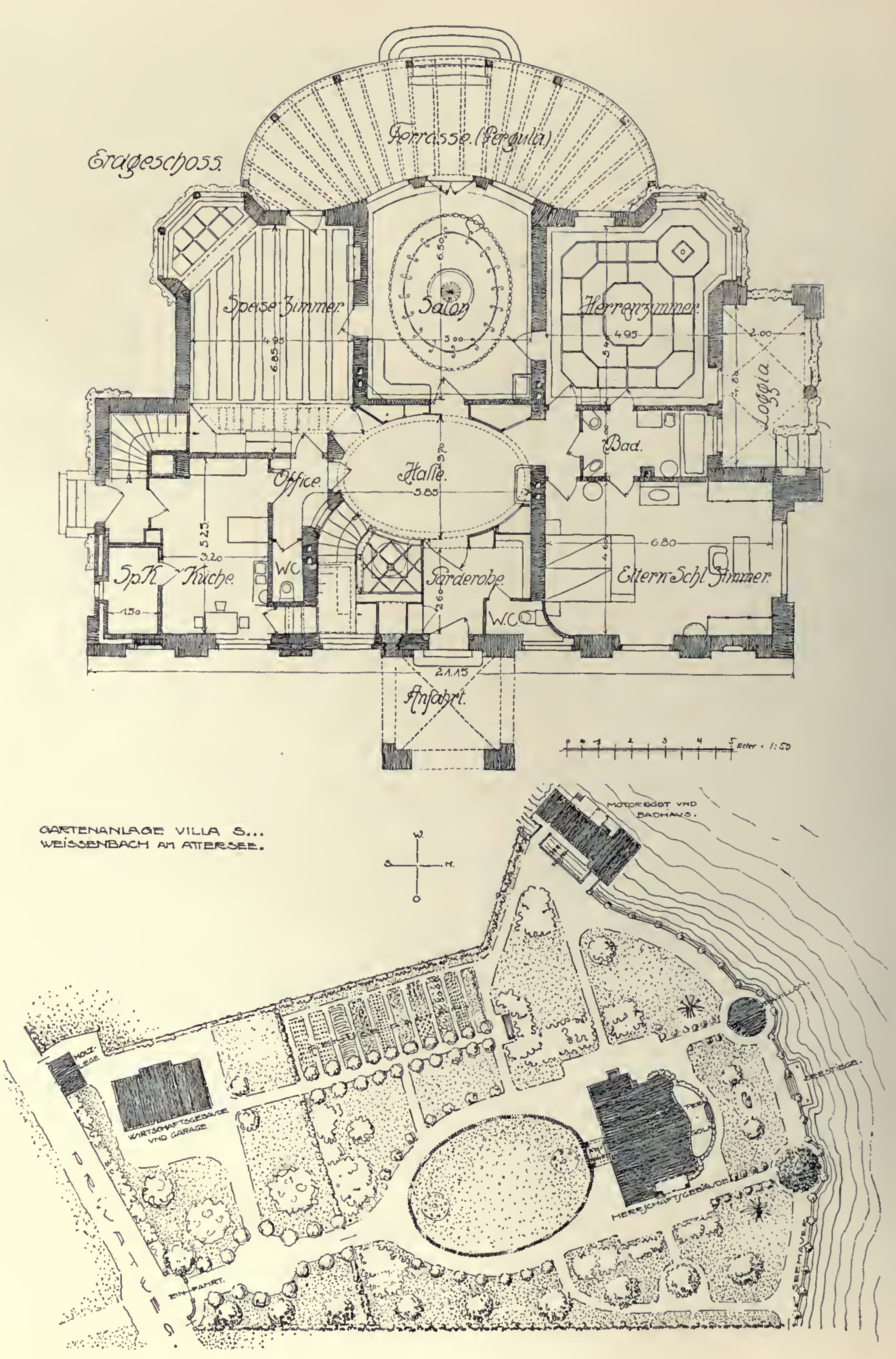
J. H. ROSENTHAL-MÜNCHEN HAUS SLIWINSKI: AUFFAHRT

HAUS SLIWINSKI IN WEISSENBACH AM ATTERSEE VON ARCHITEKT J. H. ROSENTHAL-MÜNCHEN

Wer die liebenswürdigen vielgestaltigen Seen des schönen Salzkammergutes bereist, wird sich immer wieder des altsalzburgischen Gutshauses freuen mit seinen ruhigen Umrissen und seiner charakteristischen großen Hauptgesimshohlkehle. Unter den zahllosen, modernen Villenbauten wird er nur weniges finden, das sich diesen heimischen Bauten würdig an die Seite stellen läßt. Der lebenslustige Sinn des dort ansässigen Sommerfrischlers verlangt meist nach allzu lebhaften Formen und hängt immer noch am hergebrachten, sogenannten Schweizerhaus. Der Kampf mit dieser Tradition und gewisse Konzessionen, die gemacht werden mußten, bildete eine der Schwierigkeiten bei der Projektierung des Hauses Sliwinski.

Andere Schwierigkeiten brachte das Terrain mit sich. Als im Spätherbst 1912 mit der Projektierung des Hauses begonnen wurde, bestand das sich halbinselartig in den See erstreckende Grundstück aus einer Sumpfwiese, deren einzigen Schmuck die schöne Föhre am Wasser bildete. Es mußte demnach bis auf über 1 m aufgefüllt und eine Kaimauer errichtet werden, die ebenso wie die Baulichkeiten selbst, auf einen tiefen Pfahlrost mit Eisenbetonüberlage gegründet wurde. Trotz dieser Schwierigkeiten und der Abgelegenheit des Bauplatzes konnte das Haus Ende Mai 1913 seiner Bestimmung übergeben werden.

Bei der Bebauung des Grundstückes war die Lage des Herrschaftsgebäudes durch die Rücksicht auf die günstigsten Gebirgsblicke vom Bauherrn festgelegt. Glücklicherweise ergab sich die Möglichkeit, die Hauptachse gegen den wichtigen Seeblick durch die oben genannte Föhre und den symmetrisch dazu angelegten Gartenpavillon energisch zu betonen, sowie diese Achse südlich durch das Einfahrtstor und die Vorfahrt entsprechend weiter zu führen. Die natürliche Unregelmäßigkeit des Grundstückes wurde hier durch die große runde Form der Auffahrtsstraße gemildert. Von den Einzelbauten war das geräumige Bootshaus, das außer dem Raum für das 13 m lange Motorboot Kabinen für Schwimmer und Nichtschwimmer sowie ein Sonnenbad enthält, durch die Rücksicht auf die Wasserverhältnisse in seiner Situierung festgelegt. Das Wirtschaftsgebäude mit Garage, Waschküche, Hausmeister- und Chauffeurwohnung mußte in Nähe



Erdgeschoss.
Terrasse. (Pergula)
Speise Zimmer.
Salon
Herrenzimmer.
Loggia.
Halle.
Office.
Bad.
Küche.
Sp.K.
WC
Garderobe.
W.C.
Eltern-Schl. Zimmer.
Anfahrt.
GARTENANLAGE VILLA S...
WEISSENBACH AM ATTERSEE.
MOTORBOOT UND BADHAUS.
WIRTSCHAFTSGEBÄUDE UND GARAGE
HERRSCHAFTSGEBÄUDE
EINFAHRT.
PRIVATWEG



J. H. ROSENTHAL-MÜNCHEN — HAUS SLIWINSKI: SEEBLICK



J. H. ROSENTHAL-MÜNCHEN HAUS SLIWINSKI: BLICK GEGEN DAS GEBIRGE

der Straße gelegt werden. Eine sonst empfehlenswerte Gruppierung der Gebäude um einen geschlossenen Raum ließ sich daher nicht durchführen. Hingegen wurde durch eine Hecke mit Zaun der Herrschaftsgarten vom Wirtschaftsteil getrennt und durch Anpflanzung schnell wachsender Bäume und Sträucher dafür Sorge getragen, daß sich in der Zukunft geschlossenere Bilder ergeben werden, als wir sie heute zeigen können.

Wie schon bei der Situierung des Hauptgebäudes die Rücksicht auf die besten See- und Gebirgsblicke maßgebend war, so sollten auch die Haupträume jede Möglichkeit bieten, diese Blicke zu genießen. Der Haupteingang und die Nebenräume werden demnach an die dem See abgewendete Seite gelegt. Der Besucher gelangt von der gedeckten Vorfahrt aus in die Vorräume mit Garderobe und W. C. und zur Halle, welche das Haupttreppenhaus erschließt; ein Nebeneingang führt in die Küchenräume und zugleich mittels der über der Speisezimmernische eingebauten Wirtschaftstreppe direkt in die Obergeschosse. Die Kellerräume sind gesondert zugänglich.

Den Zentralraum des Hauses bildet die genannte Halle, welche reichliches Tageslicht erhält und mit einem behaglichen Sitzplatz versehen ist. Die durch die ovale Form der Halle entstehenden Zwickel gaben Gelegenheit zur Anlage reichlicher Wandschränke. Die Halle ist durch die von der Küche mit Oberlicht bedachte Office auch mit der Küche verbunden und zugleich vom Küchengeruch isoliert. Einen eigentlichen Wohnraum wird die Halle nach unseren Lebensgewohnheiten nur selten bilden, was bei deren Anlage nie vergessen werden dürfte; sie dient als behaglicher Vorraum, Warteraum und Verkehrsmittelpunkt und soll stets einen freundlichen und einladenden Eindruck machen, der hier durch die weißgestrichene, grün gefaßte Vertäfelung, durch den gemalten Kamin, den Majolikazierat und den leichtgetönten Festonfries in glücklicher Weise angestrebt wurde.

An die Halle schließt sich das geräumige Speisezimmer an, dessen echt ländliche Zirbelholzvertäfelung und breiter bemalter Fries etwas an Tiroler Vorbilder erinnern. Die kräftige Holzbalkendecke mit Putzfeldern findet ihren



J. H. ROSENTHAL-MÜNCHEN

HAUS SLIWINSKI: BAUERNZIMMER



J. H. ROSENTHAL HAUS SLIWINSKI: HALLE UND LOGGIA



J. H. ROSENTHAL-MÜNCHEN HAUS SLIWINSKI: SPEISEZIMMER

Abschluß in der holzüberwölbten tiefen Nische, in welche das Büfett mit allem Zubehör eingebaut wurde. An warmen Tagen kann auch auf der vom Speisezimmer aus zugänglichen, mit einer Pergola ausgestatteten Terrasse gespeist werden, wozu allerdings häufiger der Gartenpavillon (Salettl) Verwendung findet, besonders da er in guter Verbindung mit der Küche steht. Das Speisezimmer selbst hat wie die meisten Räume nur eine einzige Hauptlichtquelle erhalten, welche der breite Erker in reichlicher Weise bietet. Das hier angewandte Prinzip der Beleuchtungskonzentration wird bei dem Einzelhaus häufig aus Fassadenrücksichten verlassen, trägt aber sicher zur Geschlossenheit der Raumwirkung, zur leichteren Möblierung und Temperierung in günstiger Weise bei, so daß selbst bei Umbauten verfehlte Räume häufig bereits durch Zumauern einer Fensterseite gerettet werden können.

In der Mitte der Seefront wurde der Salon — besser gesagt das Musikzimmer — vorgesehen. Sein Haupteinrichtungsstück bildet der Bechsteinstutzflügel. Das durch die breiten und tiefgezogenen Spiegelscheiben einströmende Licht ist leicht gedämpft durch die vorgelagerte Pergola. Der ganz in Violett und Grau gehaltene Raum mit dem altgelben Ofen und den bequemen Kirschbaumfauteuils bietet an den zahlreichen Regentagen dem musikliebenden Hausherrn und seinen Freunden eine stimmungsvolle Zufluchtsstätte. Auch das daneben gelegene Herrenzimmer gibt mit seinen massiven Mahagonimöbeln und breiten Klubsesseln dem glücklichen Besitzer das Gefühl behaglichen Geborgenseins. Nur die derbe graue Hopfenleinenbespannung und der geräumige Erker mit der Pokerecke und dem schönen Blick erinnern an das Leben auf dem Lande. Bei guter Witterung kann die Pokerpartie auch in die dem Herrenzimmer nach Osten vorgelagerte, nachmittags schattige Loggia verlegt werden, welche mit gemaltem Gewölbe und Marmorterrazzoboden hochsommerlich ausgestattet ist.



J. H. ROSENTHAL HAUS SLIWINSKI: OFEN IM SALON

In Rücksicht auf die persönlichen Lebensgewohnheiten des Bauherrn mußte auch das Herrenzimmer ebenso wie das Schlafzimmer mit dem Baderaum in direkte Verbindung gebracht werden. Das Herrschaftsschlafzimmer selbst hat eine Bespannung von buntem Kretonne erhalten, sowie helle Eichenmöbel mit blau und schwarz gestreiften Bezügen. Die Länge des Raumes ist gebrochen durch eine in geschwungener Form gewölbte Nische, die durch breite Schränke flankiert ist und für den Toilettetisch der Hausfrau bestimmt war.

Außer der Küche im Erdgeschoß mit Speisekammer, Eisschrank (Einwurf von außen) Vorratsraum (unter der Dielentreppe), wurde auch im Obergeschoß eine Teeküche mit zahlreichen Nebenräumen angelegt. Der Keller konnte infolge der Terrainverhältnisse nur niedrig angelegt werden und nur für untergeordnete Zwecke Verwendung finden.



J. H. ROSENTHAL-MÜNCHEN

HAUS SLIWINSKI IN WEISSENBACH: ECKE IM SALON



Das Obergeschoß, welches in der Nebentreppe einen eigenen Aufgang besitzt, kann mit seiner Küche, seinem geräumigen Wohnzimmer, den verschiedenen Schlafräumen mit Bad und dem Kinderspielzimmer auch von einer Familie für sich bewohnt werden. Es besitzt überdies einen fast umlaufenden Balkon und eine Loggia mit Seeblick; im Mansardgeschoß wurden weitere Fremdenzimmer und 5 Dienerschaftsräume unter liebevoller Ausnutzung aller Winkel eingebaut.

Im Aeußeren des Hauses mußte, wie bereits oben angedeutet, dem Wunsche des Bauherrn nach einem heiteren und lebhaften Eindruck, nach „der Feder am Hut“, sowie nach reichlicher Verwendung von Holz Rechnung getragen werden. Der Gefahr eines unruhigen Gesamteindruckes wurde durch einen möglichst streng symmetrischen Aufbau sowie durch hellen Anstrich aller Holzteile nach Möglichkeit entgegengearbeitet. Im einzelnen sei die Blendarkadenstellung im Erdgeschoß, für deren Pfeiler der schöne Salzburger Konglomeratstein verwendet werden konnte, und der durch Schindelung an das Dach gebundene Giebel der Rückfront erwähnt; ferner die große Salzburger Hohlkehle, die mehrfach charakteristisch angewendet wurde. Mancherlei Details, als die schön gearbeiteten Fenstervorgitter, die Ecklaternen, die Sonnenuhr verstärken den reichen und liebenswürdigen Eindruck der Gesamtanlage.

Von den Nebengebäuden erhielt das Wirtschaftsgebäude einen Dachreiter mit der ortsüblichen Hausglocke, der Gartenpavillon eine grün patinierte Schindeldachung mit geschindeltem Knauf, das Bootshaus ein grau gestrichenes Schindeldach, wobei die gleiche Farbe auch für die Schalung der Blockwände verwendet wurde, um zu vermeiden, daß das unverhältnismäßig ausgedehnte Gebäude im Landschaftsbild allzusehr hervortritt. Es sei noch erwähnt, daß der Gartenpavillon, der im Innern ein stuckiertes mehrfach gebrochenes Gewölbe erhielt, für 18—20 Personen bequem Platz bietet.

Bei der Ausstattung der Innenräume erhielt jeder Raum sein individuelles Gepräge, wobei alle Einrichtungsgegenstände einschließlich der Beleuchtungskörper, der Kokosmatten, der Teppiche und insbesondere der reich und vielfältig gestalteten Oefen mit dem Raume entworfen und nach Originalzeichnungen an-



J. H. ROSENTHAL-MÜNCHEN — HAUS SLIWINSKI: DACHZIMMER



J. H. ROSENTHAL HAUS SLIWINSKI: INNERES DES GARTENPAVILLONS

gefertigt wurden. Von den Obergeschoßräumen ist hervorzuheben das Kinderzimmer im Bauerncharakter in sehr kräftigen Farbtönen, wobei das stumpfe Dunkelgraublau des Holzes durch lebhafte Einlagen und bunte Vorhänge gehoben wurde. Hier wurde ein Bett nach alter Bauernart eingebaut. Auch das Zimmer der kleinen Enkelin trägt einen besonderen Charakter mit seinem beigefarbenen Anstrich, den weißgestrichenen Möbeln, den rosa und braunen Farbtönen in Fries und Bezügen, denen sich der rosa und weiß gewellte Ofen- und Lampenschirm, sowie die Madrasvorhänge mit ihren Röschen harmonisch einfügen. Die Abbildungen zeigen außerdem einzelne Zirbelholzmöbel, die in ihrer schlichten Zweckmäßigkeit ganz im modernen Sinn gestaltet sind und ländliche Behaglichkeit atmen.

DER WIEDERAUFBAU OSTPREUSZENS

Der deutsche Bund Heimatschutz veröffentlichte einen Aufruf*), in dem er forderte, daß die ungeheuren Aufgaben des Wiederaufbaus der zerstörten Ortschaften, Dörfer und Güter Ostpreußens nicht dem Zufall überlassen werden dürften, sondern daß der Staat selbst die Initiative ergreifen müßte, um durch eine in jeder Beziehung mustergültige Organisation nicht allein eine weitere Entstellung unseres Landes zu verhindern, sondern auch die Gelegenheit als Zeugnis zu benutzen, daß Deutschland heute auf dem Gebiet des Bauwesens den einstigen Tiefstand überwunden hätte. Zugleich würde es dadurch seine ungebrochene Kraft beweisen und ein vorbildliches Werk errichten, das auch im übrigen Deutschland wohltätige Folgen zeitigen würde.

Die Anregung fiel auf fruchtbaren Boden. Der Oberpräsident der Provinz Ostpreußen nahm den Gedanken gerne auf und die zuständigen Ministerien ernannten Kommissare, die mit der weiteren Ausarbeitung von Vorschlägen beauftragt wurden. Unter dem Vorsitz des Oberpräsidenten fand am 18. Dezember

*) Zum Teil im Novemberheft abgedruckt.



J. H. ROSENTHAL-MÜNCHEN HAUS SLIWINSKI: SEETERRASSE MIT PAVILLON



J. H. ROSENTHAL-MÜNCHEN HAUS SLIWINSKI: KINDERZIMMER

in Königsberg eine Sitzung der Kriegshilfskommission für Ostpreußen statt, bei der außer den Vertretern der preußischen Ministerien auch der Geschäftsführer des Bundes Heimatschutz und ein Vertreter des Vereins ostpreußischer Künstler und Kunstfreunde teilnahmen, in der über die einzuleitenden Maßnahmen an Hand der Vorschläge des Heimatschutz- und der Architektenvereine beraten wurde.

Der Aufbau eines großen Teiles einer ganzen Provinz ist eine so gigantische Aufgabe, wie sie der Baukunst kaum jemals vorher gestellt worden ist. Es ist ein Zeichen von Deutschlands unverwüstlicher Energie und Organisationskunst, daß es jetzt schon, während noch die Schlachten an der Grenze toben, an die systematische Vorarbeit zum Wiederaufbau des Zerstörten geht, um dafür zu sorgen, daß dieses Rettungswerk sich zu einem großen Kulturwerk auswachse, das ein leuchtendes Vorbild für eine moderne und schöne Bebauung werden kann.

Es ist entscheidend, daß der preußische Staat selbst die Aufgabe in dieser Weise auffaßt, und nicht so, wie es vor 20 Jahren geschehen wäre, daß man nämlich die Summe bewilligt und dann dem einzelnen überlassen hätte, zusammen mit einem mißleiteten Unternehmertum irgend etwas zusammenzubrauen, da das wahrscheinlich einer endgültigen Entstellung des Landes gleichgekommen wäre. Es ist heute eine über den Rahmen der Fachkreise hinaus bekannte Tatsache, daß die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts für das allgemeine Bauwesen einen bisher unerhörten Tiefstand bedeutet. Erst die letzte Zeit brachte mit ihrer großen Bewegung auf dem Gebiete der Architektur und des Kunstgewerbes eine Besserung, wenn auch die Kreise, die am namhaftesten das Bild des Landes gestalten, die Unternehmerkreise, am langsamsten von dem Umschwunge berührt wurden.

Deutschland wird zeigen müssen, was für ein Gesicht es nach dem Kriege hat, und ob in dem zu beginnenden Werke das neue Deutschland sichtbaren Ausdruck finden soll.

Wie gut Aufbauten unter einheitlichen Gesichtspunkten gelingen können, kann man unter anderem in Potsdam sehen, wo Friedrich Wilhelm I. eine holländische Kolonie, Friedrich der Große die meisten Straßenzüge der Stadt neu errichteten, wie sie noch heute den Reiz Potsdams ausmachen. In neuerer Zeit dürfte die Kruppsche Arbeiterstadt Margaretendorf

bei Essen vorbildlich geworden sein. Alles das sind aber kleine Aufgaben, gegen die gehalten, die in Ostpreußen warten. Es ist ein ganzes Land, in dem Städte, Dörfer, Höfe, Güter und Einzelhäuser in Schutt und Asche liegen und des Wiederaufbaues harren. Und zwar ist es ein Land, das bisher, wenn nicht zu den vernachlässigten, so doch zu denen zählte, die kulturell noch keine Blüte erlebt hatten. Was für eine geistige Befruchtung die Durchführung des Programms mit Hilfe reifer Meister bedeutet, kann leicht ermessen werden. Man hat es in der Hand, aus dem bisher an Schönheit ärmsten Lande eines an Schönheit reichen zu machen, und zwar einer Schönheit, die nicht bloß romantische Affektionswerte besitzt, sondern deren Wesen in lebendigem Nutzwert in höchstem Sinne besteht.

Zur Durchführung einer solchen Riesenaufgabe ist es natürlich unabweisbar geboten, das Ganze unter eine einheitliche Organisation zu bringen. Als besonders glücklich erscheinen da die Vorschläge, die Baurat Beuster auf die Anregung des Bundes Heimatschutz zusammenstellte, aus denen wir folgendes entnehmen. Da der Staat die Gelder bewilligt, kann er natürlich auch seine Bedingungen stellen. Eine einheitliche Organisation kann verhüten, daß Preistreibereien bezüglich Lohn und Materialien einsetzen. Sie kann einen großzügigen Materialieneinkauf ins Leben rufen, an dem die ansässigen Unternehmer mit angemessenem Verdienst beteiligt sind, während die Löhne auf einer für Arbeitgeber wie Arbeitnehmer gerechten Höhe gehalten werden. So können Riesenersparnisse gemacht werden, bei denen keiner der Schaffenden verliert und die dem Ganzen zugute kommen. Die eigentliche Arbeitsorganisation ist so gedacht, daß die Provinz in Arbeitsbezirke eingeteilt wird, an deren Spitze je ein erfahrener Privatarchitekt steht, der mit seinem Bureau die Baupläne ausführt und auch die Verhandlungen führt. Mit Honoraren für wirklich hervorragende Kräfte dürfte nicht gespart werden, da diese Ausgaben reichlich wieder eingebracht würden. Ueber diesen Bezirksarchitekten ist eine beaufsichtigende Zentralstelle gedacht, die die Vermittlungen mit den Behörden führt, und von deren Geschick und Takt sich Baurat Beuster besonders viel verspricht. Endlich die Kriegshilfskommission mit hervorragenden Sachverständigen des Siedelungswesens im Ehrenamt, die eine beratende und begutachtende Tätigkeit ausübt. Die Entscheidung über zu ergreifende Maßnahmen liegt beim Staatsministerium.

Es bedeutet natürlich noch eine gewaltige Arbeit, diese Organisation durchzuarbeiten. Aber wir können das Zutrauen haben, daß, wenn Deutsche sich ihr mit Einsatz aller Kräfte widmen, sie sie auch zu Ende führen werden, und daß wir heute auch die Baukünstler besitzen, die den Aufgaben gewachsen sind.

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG



J. H. ROSENTHAL-MÜNCHEN

HAUS SLIWINSKI: DECKE UND BELEUCHTUNGSKÖRPER IM SALON



J. V. SCHÄFER FRAUEN AM STRAND

DIE SILHOUETTEN VON FRAU JOHANNA V. SCHÄFER

Es gibt am Baume der Kunst keinen Zweig, der nicht die Kraft in sich trüge zur Ewigkeitsblüte. Im Laufe der jahrtausendalten Menschheits- und Kunstgeschichte schien mancher schon mehr als einmal Jahrzehnte, ja Jahrhunderte lang für immer verdorrt und wurde zwischen so vielen reichblühenden Brüdern wohl auch ganz übersehen und vergessen. Aber dann kam immer wieder jemand daher, ein Mensch mit einer Poetenseele und mit jenem heißen Künstleratem, der die erweckende, belebende Kraft des Frühlingsodems hat, und siehe da, der totgeglaubte Zweig trug jäh wieder Blüte. So ist es der Malerei ergangen. Galt auch der ganze große Zweig nie als völlig verdorrt, von seinen vielen kleinen Aestchen schien manches oft für immer erstorben. Keines aber so oft, so andauernd und unrettbar wie das des Schattenrisses, das ohnedies eigentlich immer nur als ein künstlich aufgepropftes Reis vom Handwerksstamme angesehen wurde. Diese Ansicht von Grund auf zu ändern, blieb dem letzten Menschenalter vorbehalten; und heute, da wir eine neue Blüte der Silhouette erleben, zweifelt niemand mehr daran, daß sie einen echten Stempel der Kunst trägt.

Um kurz in Historie zu übertragen: Der von Plinius übermittelten Sage gemäß gebar die Liebe den Schattenriß etwa 600 Jahre v. Chr. in Korinth, als die schöne Tochter eines Töpfers das Bild des scheidenden Geliebten festhalten wollte und die Umrisse seines Schattens zeichnete. Ob an der Wand, ob im Sande, ist eine Streitfrage. Daß aber der Gedanke der Malerei überhaupt an jenem Tage im Schattendunkel das Licht erblickte, scheint Gewißheit. Alle primitiven Aeußerungen des Strebens nach flächenhafter Wiedergabe von Menschen und Naturerscheinungen, wie wir sie aus dem ersten Altertume überliefert finden, die lineare Umrißkunst des alten Aegypten, die Vasenmalerei Alt- und Großgriechenlands und Etruriens weisen unverkennbar auf die Sage aus Korinth hin. Die ob der Greifbarkeit ihrer Formen als wirklichkeitsverwandter und lebensgetreuer bevorzugte Bildhauerkunst drängte dann geraume Zeit die Malerei arg zurück. Aber nicht völlig; denn sie blieb wenigstens als dekorative Kunst in den Fresken, und in diesen, zumal in der Freude an bewegten schwarzen Figürchen auf rotem Grunde, blieb die Erinnerung an die Vasenmalerei und den Schattenriß. Das frühe



J. V. SCHÄFER — MARIA GING AUS WANDERN

Christentum brachte die Mosaiken, die jahrhundertlang als höchster bildnerischer Kunstausdruck unbeschränkt herrschten.

Während sich nun in den vielen folgenden Jahrhunderten neben einander die Kunst des Stiftes und die der Farben zu ungeahnter Herrlichkeit entwickelten, schien der Schattenriß vorerst hoffnungslos vergessen. Erst im 17. Jahrhundert dachte man seiner wieder ein wenig, jedoch in beschränktestem Maße; die umständliche Technik war aber auch abschreckend. Erst ein Jahrhundert später griff man zur Schere, schnitt aus freier Hand die Gestalten der Modelle in verkleinerten Verhältnissen und gab hiermit der Schwarzkunst eine Lieblichkeit und eine Anmut, die ihr bisher fehlten, fortan aber ihr vornehmstes Merkmal werden sollten. Im Kleinformat trat also der Schattenriß wieder auf den Plan, schüchtern zuerst, bald aber triumphierend. Hiebei mußte er sich eine Umtaufe gefallen lassen; der ob seiner Kargheit und Sparsamkeit berüchtigte Finanzminister des fünfzehnten Ludwigs, Etienne de Silhouette, wurde sein Taufpate. War der neue Name auch als Spottname gegeben, um die Billigkeit und Formenarmut zu kennzeichnen, so klang er doch zierlich und paßte. Schlicht und billig — gerade diese Eigenschaften trugen dazu bei, der Silhouette Verbreitung und Fortentwicklung zu sichern. In Deutschland fand sie dann als Anwälte einen großen Gelehrten, den Physiognomiker Lavater, der sie für seine Wissenschaft als geradezu unentbehrlich erklärte, und seinen gläubigen Schüler Goethe, der mit seinem ganzen Kreis diese Kunst leidenschaftlich ausübte. Doch waren und blieben lange, lange die vielen Modelle interessanter als die Leistungen, die auf höhere Anerkennung als die des scharfen Blicks, der Tüchtigkeit und meisterlicher Fingerfertigkeit (z. B. Authing und Starcke in Weimar) nicht Anspruch erheben dürfen und selten den Dilettantismus verleugnen, wenn man von den



J. V. SCHÄFER — EINSIEDLER

zwei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geborenen, auch als Maler namhaften Künstlern Franz Schütz und Philipp Otto Runge absieht.

Lithographie, Daguerrotypie und zuletzt noch Photographie schienen dann mit ihrem Lichtverfahren die nur im Dunkel treibenden Blüten der Schattenbildnerei zum endgültigen Absterben bringen zu können und zu wollen. Aber da kam gerade zu rechter Zeit eine Poetenseele mit Feueratem, und siehe da, nun blühte das Aestchen prächtig, und niemand mehr bezweifelte den Stempel der Kunst.

Der 1871 verstorbene Paul Konewka war der Wiedererwecker, und auf seinem Wege kamen andere, die mit ihren Arbeiten ihre Künstlerschaft bezeugten. So wie die Hand des schon genannten Runge, der einmal schrieb, daß die Schere ihm nachgerade weiter nichts als eine Verlängerung der Finger geworden sei, war Konewkas Hand mit ihrem Instrument wie verwachsen. Während Runge in Landschaften, Tieren und vor allem in nach der Natur geschnittenen Blumen Hervorragendes leistete, ging Konewka weiter und drang als Beleber in das wahre Geheimnis der Silhouette tief ein, indem er ihr durch bewegte Linien den vollen Reiz des Lebens verlieh, im bloßen Umriß seiner Gestalten alle erdenklichen Situationen und alle erdenklichen Empfindungen darstellte. Nichts Totes, nichts Steifes mehr, sondern Leben, innerlich und äußerlich bewegt.

Jetzt fehlten dem Schattenbild nur noch zwei Eigenschaften, um dem Gemälde nahe zu kommen: Stimmung und Plastik. Beides war nur durch Farbe erreichbar. Aber eine Kunstfälschung, ein Armutszeugnis wäre es gewesen, der Schere mit dem Pinsel nachzuhelfen. Scherenkunst mußte Scherenkunst bleiben. Und da entstand nun doch ohne Notbehelf die farbige Silhouette durch geschickte Verwenwendung verschieden gefärbten Papiers, da traten zur bewegten Linie Stimmung und Plastik hinzu und schufen volles Leben und eine neuartige und vollwertige Blüte der Kunst des Schattenrisses.

Solche Wandlungen liegen auf allen Gebieten des Wissens, bezw. der Kunst sozusagen in der Luft. Unabhängig von einander und gleichzeitig erfinden, empfinden es Gelehrte bezw. Künstler. Das war auch bei der farbigen Silhouette der Fall. Sie sogleich der Vollendung nahegebracht zu haben, ist aber ein Ruhm, der, so wie die Erfindung des Schattenrisses überhaupt, einer Frau gebührt. Diese vereinigt in ungewöhnlicher Weise ein außerordentliches Zeichnertalent und malerischste Farbengabe



J. V. SCHÄFER CIRCE



J. V. SCHÄFER SPIELSAAL IN LUCCA

mit einem echt dichterischen Sinn für Erfindung und Komposition. Welche dieser drei Eigenschaften die stärkste ihres Wesens und Schaffens ist, das ist schwer zu sagen; doch bildet die glückliche Mischung und Vereinigung der drei eine starke, einheitlich wirkende Eigenart.

Die dichterische Erfindungs- und Gestaltungsgabe ist ein Erbe; nicht umsonst ist Frau JOHANNA V. SCHÄFER die Tochter des vor mehr als drei Jahren verstorbenen großen Schweizer Dichters J. V. Widmann, der uns Deutschen nebst anderem in seiner Dichtung „Der Heilige und die Tiere“ und in seiner wundervollen „Maikäferkomödie“ Ewigkeitswerke hinterließ. Widmanns ganze verklärte und verklärende Freude an der Tierwelt und der blühenden Schöpfung findet man in den Scherenwerken seiner Tochter wieder, aber auch seinen gütigen, jeder Schärfe fremden Humor und seine Gabe, alles Erleben und Erleiden der Umwelt in menschliche Empfindungswerte umzudeuten und zu gestalten. Diese Gabe schließt auch das Festhalten und Vertiefen der Stimmungen in sich, die der Anblick einer Landschaft, einer Himmelsfärbung oder auch nur kleiner Einzelheiten der Natur im Menschen auszulösen vermag. Gleich ihrem Vater bevorzugt Frau Schäfer Stoffe und Anregungen aus Mythologie und Bibel, zarte Legendenstimmung und die Beziehungen von Mensch und Tier.



J. V. SCHÄFER EUROPA

Ein ganz außerordentliches zeichnerisches Können, eine vollkommene Beherrschung der Anatomie zeigen die menschlichen und tierischen Gestalten, die die Künstlerin in lebensvollen Stellungen und Haltungen schneidet. Diese Körper sind von wunderbarer Feinheit und beredter Ausdruckskraft, voll Empfindung und Anmut. Ihre „Wandernde Maria“, „Salome“, „Circe“ und „Europa“ sprechen trotz dem gleichmäßigen, profilierten Schwarz ihrer Züge und Körper dank ausdrucksvoller Haltung so lebendig, als wären sie Gemälde, und die Tiere auf „Der Einsiedler“, „Circe“ und



J. V. SCHÄFER SALOME

„Europa“ künden in köstlicher Weise ihre Empfindungen.

Als drittes erwähnte ich die malerische Farbengabe. Als die junge Tochter Widmanns vor Jahren von Bern nach München kam, widmete sie sich zuerst der Malerei, und kein Geringerer als Lenbach ermunterte sie in ihrem Schaffen. Aber — wie Frau Schäfer selbst halb im Ernst, halb im Scherz sagt — „in München ist es den halben Tag lang zu dunkel zum Malen und man will doch den ganzen ausnützen“. Ein Buch über Silhouetten, das ihr Vater ihr sandte, wies dem Wunsche, auch in lichtarmen Tagesstunden sich künstlerisch zu betätigen, ein Arbeitsfeld; die Freude an der graziösen Linienkunst wirkte bestimmend. Doch die malerische Begabung duldete nun offenbar nicht den Mangel jeder Farbe, und so kam Frau J. V. Schäfer von selbst, unabhängig von anderen und doch wieder gleichzeitig mit ihnen, aus Sehnsucht nach Farbe und Plastik zur Kunst der Farbensilhouette.

Zuerst verlangten die schwarzen Gestalten nach einem Hintergrund und einem Boden, von dem sie sich schärfer abhoben. Dann forderten die Figürchen, daß nicht bloß durch Größenunterschiede festgestellt werde, welche von ihnen als wichtig oder unwichtig im Vordergrund stehe oder weiter zurückgeschoben sei, und wollten ihre Fußpunkte entsprechend getönt sehen. Und schließlich verlangten die schwarzen Scherenkinder, zumal die weiblichen, in ihrer Eitelkeit noch mehr: Räume und Möbel, die zu ihnen paßten und ihrem Stand entsprachen, und Schmuck ihrer zarten Leiber. Und was sie verlangten, gab ihnen die Künstlerin in Farbenpapier, in reichen Ornamenten. Anfangs tat sie darin zu viel des Guten, schmückte und ornamentierte überreich — wohl aus einem Gefühl heraus, sie schulde den Gestalten für deren Farblosigkeit eine Entschädigung. Das Gold jedoch und die überreiche Verzierung wirkten unruhig und lenkten die Sinne von den Hauptpersonen ab. Und da lernte Frau Schäfer sparen und den fehlenden Reichtum durch Besseres ersetzen. Ganz zarte Farbenabstufungen in weiten Flächen, Papiere, die oft nur um einen Hauch gegen einander abgetönt waren,



J. V. SCHÄFER MORGENTOILETTE

schufen wundervoll wirksame und stimmungsreiche landschaftliche Hintergründe. So bei dem auch zeichnerisch hervorragenden Bilde der lieblich jungfräulichen „Wandernden Maria“; die umbrische Landschaft mit ihren sanften Hügelketten ist von einer poesievollen Verklärung und einer Plastik, wie ein Gemälde sie nicht feiner und besser wiederzugeben vermag. Mit sparsamen Mitteln, durch geschickte Wahl zarter Tonstufen und richtiger Buntpapiere werden malerisch-künstlerische Wirkungen erzielt. Hier steht ein Baum in voller Buntblüte, dort strahlt ein rosiger Sonnenuntergang warm, dort wieder öffnet sich weit ein Meer und verliert sich in einer sonnbeschienenen Bucht.

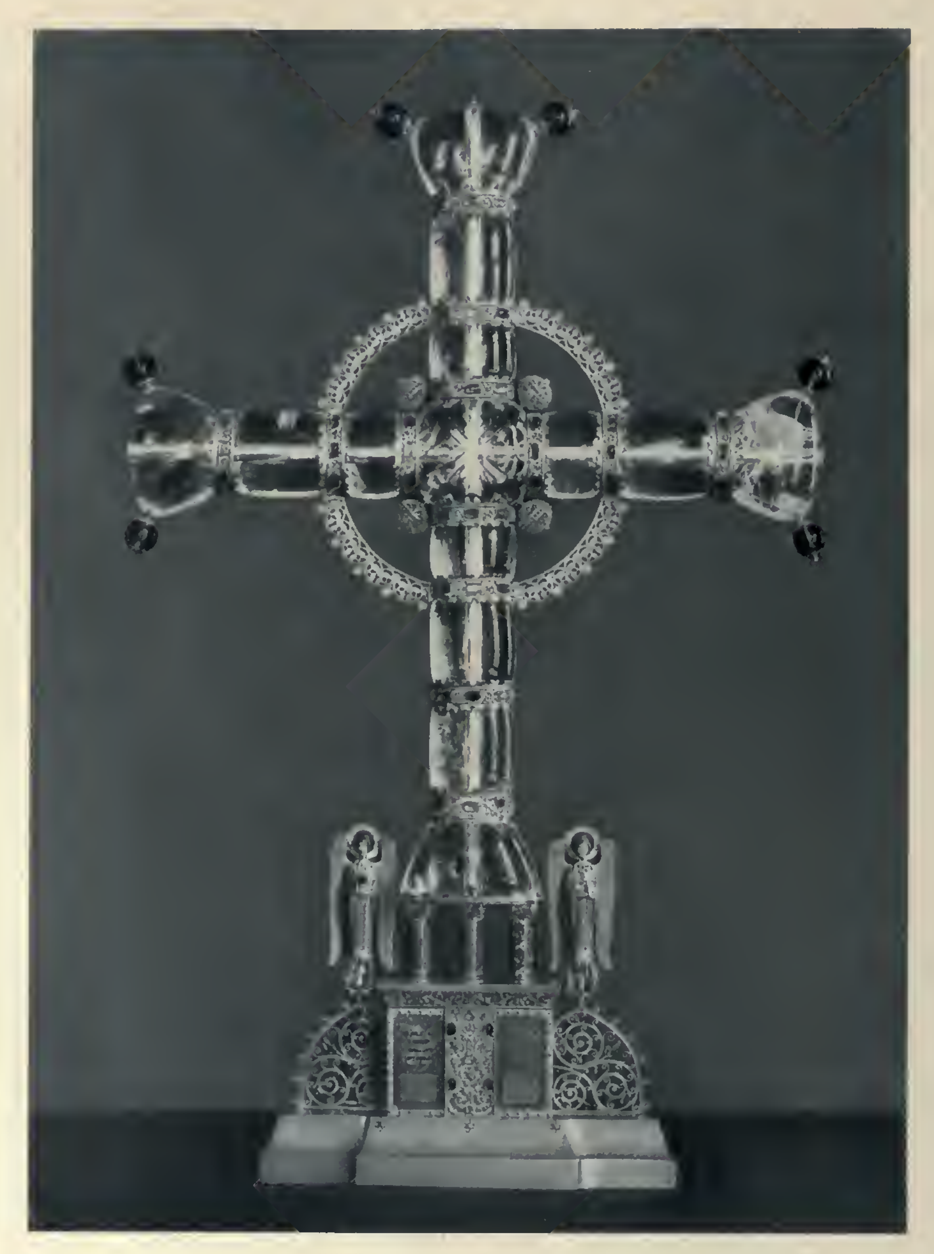
Ein Schritt weiter auf diesem Wege führte in ein Neuland, in dem die Figuren selbst aus dem Schattenrißdunkel ins Licht gerückt werden und ihre Körper Farbe finden. Von diesen Bildchen der Künstlerin kenne ich bloß eines: „Frauen am Strand“. Im Vordergrund ein schmales Stück Ufer aus sandgrauem Papier, darauf drei Frauen, die sich vom tiefblauen Meere und dem von wenigen kleinen Weißwolken durchzogenen blaßblauen Himmel in rosiger Nacktheit abheben. Ganz schlicht in den Linien, bis zur Kargheit sparsam ist da alles und doch oder vielleicht gerade dadurch von einem Reiz klassisch-griechischer Kunst. Allerdings mußte hier bei den zum Teil in Vollansicht geschnittenen Frauenleibern der Farbstift ein wenig nachhelfen; aber auch hierin ist höchste Sparsamkeit geübt. Hier wird mit Schere und Klebstoff eine in ihrer Wirkung vom Schattenriß zum Aquarell übergehende Kunst geschaffen, ein Zwitterding von seltsamem Reiz.

Ist das die neue Blüte der Silhouette? Ist es nur eine buntere unter gleichwertigen schwarzen Geschwistern? Darüber fehlt heute noch ein abschließendes Urteil; denn man hat es mit einer noch nicht voll entfalteten Knospe zu tun. In Frau J. V. Schäfer ist aber jedenfalls wieder eine Poetenseele da, in ihr ist der heiße Künstleratem, und wir wissen in ihr eine starke, eigenartige Begabung an dem Werke, der Silhouettenkunst Leben zu geben und zu erhalten.

FR. W. V. OESTEREN



J. V. SCHÄFER RIESE



ERNST RIEGEL — BERGKRISTALLKREUZ FÜR DAS NEUE MAUSOLEUM DES GROSZHERZOGS VON HESSEN

ARBEITEN VON PROFESSOR ERNST RIEGEL

Die letzten Jahre vor diesem Kriege waren dem modernen Kunstgewerbe nicht sonderlich günstig. Ueberall gab es eine Fülle überflüssiger Arbeiten dilettantischen Gepräges, ohne jede künstlerische Vertiefung, bar jeglichen technischen Könnens. Mit einer gewissen Absichtlichkeit wurde sogar jegliche technische Schulung gemieden, um nicht in lehrhaft akademische Rückständigkeit zu verfallen. Einzig allein die Originalität des eigenen Empfindens sollte entscheiden, sie allein würde Mittel und Wege ausfindig machen, um der neuen Intuition gerecht zu werden und zu neuen Schöpfungen fortzuschreiten. Unstreitig ist dieser Gedanke theoretisch einwandfrei, in der Praxis versagt er, oder hat nur mit geringer Ausnahme dann Geltung, wenn wirkliche Künstler an der Arbeit sind.



ERNST RIEGEL JAGDAUFSATZ

Silber vergoldet. Rauchtopaskugel und Tropfen. Perlen und Karneole. Wappen emailliert.



ERNST RIEGEL FRUCHTSCHALE
Silber getrieben, mit Amethysten

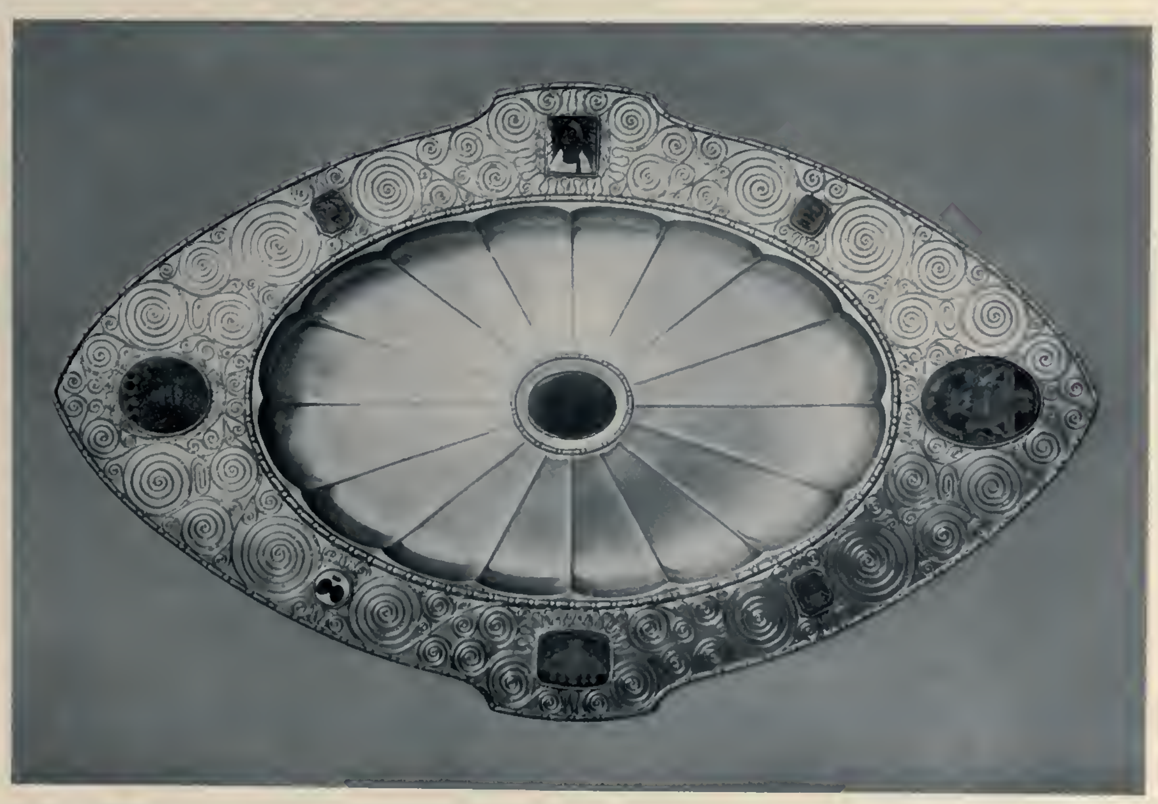


ERNST RIEGEL ALTARGERÄTE FÜR DIE LUTHERKIRCHE IN WORMS
Silber mit Filigran, am Knauf des Kelches schwarzes Email und Lapislazuli



ERNST RIEGEL

ZIERSCHALE. AMETHYSTQUARZ



ERNST RIEGEL

SILBERSCHALE MIT VERSCHIEDENFARBIGEN GESCHNITTENEN KARNEOLEN UND FILIGRAN

Für die Massenarbeit ist strengste Schulung, langjährige Uebung erforderlich und nur ein innerer Zusammenhang mit der alten Kunst oder die Abhängigkeit von einem der wenigen wirklichen Künstler kann uns von der verhaßten Epidemie der Betätigung jedes Beliebigen auf kunstgewerblichem Gebiete befreien. Die Zeit nach dem Kriege wird aus sich heraus mit jenen dilettantischen Erscheinungen aufräumen und es wird nicht zuletzt eine ihrer größten Segnungen sein, daß die vorwiegend unschöpferische weibliche Betätigung auf kunstgewerblichem Gebiete sich, wie schon jetzt, mehr der handwerklich praktischen Seite ihres Berufes zuwendet.

Naturgemäß erstrecken sich diese Momente mehr auf jene Gebiete, wo die Technik an sich fast ohne weiteres zu beherrschen war und die künstlerische Anregung leicht greifbar oder durchsichtig blieb. Schwieriger waren jene Fächer, wo die Kostbarkeit und Sprödigkeit des Materials einer dilettantischen Bearbeitung weniger zugänglich ist. So blieb vor allem das Gebiet der Edelmetalle verschont. Nur wenige Künstler, die mit technischem Können gerade nicht beschwert waren, haben einige originelle Leistungen der Schmuckkunst geschaffen. Aber auch hier handelt es sich mehr um gelegentliche Spielereien intimeren Charakters. Gerade in der Goldschmiedekunst ist der engste Zusammenhang mit der alten Kunst in jeder Hinsicht erforderlich. Nur in der Beherrschung ihres unendlichen Reichtums, im Studium ihrer alles erschöpfenden Technik ist ein neues Aufbauen denkbar. So vor allem ist Professor Ernst Riegel in langausdauernden Arbeiten zu seinen neuen Schöpfungen fähig geworden. Man kann ihn heute schon einen Altmeister seiner Kunst nennen, der dem Alten Gleichwertiges an die Seite zu stellen vermag. Ein glücklicher Zufall führte Ernst Riegel nach Köln, einer Stadt, die in den Schatzkammern ihrer Kirchen Reichtümer wie keine andere birgt. Die Anfänge seiner Tätigkeit gehen auf München zurück. Von dort und aus Süddeutschland ist in seine Arbeiten jene kraftvolle Natürlichkeit und volkstümliche Frische übergegangen, die ihnen einen eigentlich deutschen Charakter geben.



ERNST RIEGEL KASUAREI-BECHER
Silber mit Goldtauschierung. Figürchen Silber u. Gold

Mit Vorliebe verweilt Riegel bei den Glanzwerken der deutschen Kunst des Mittelalters und was aus dieser liebevollen Vertiefung herauswuchs, sind Arbeiten, die an Glanz und Kraft der Monumentalität ihrer Bestimmung entsprechen. Die Bibel für die Hof- und Domkirche in Braunschweig, in Elfenbein, blau-weiß-grünem Email, mit Filigran und Edelsteinen erreicht in neuer Form den Reichtum und malerischen Glanz der romanischen Kunst. Die Bibel ist gestiftet von Johann Albrecht Herzog zu Mecklenburg, dem ehemaligen Regenten von Braunschweig, der stets eine große Vorliebe für die Kunst Riegels betätigt hat. Gerade für Arbeiten, die der Tradition alter Geschlechter oder der Kirche entsprechen, ist Riegel hervorragend geeignet.

Das Amethyst-Kreuz und die Altargeräte für die Lutherkirche in Worms lassen die kraftvolle alte Art in neuer Form wiederaufleben. Hierbei ist die ornamentale Fähigkeit Riegels für die Lebendigkeit des Eindrucks wesentlich. Sie kommt noch stärker zum Ausdruck in



ERNST RIEGEL Gold, Feingold, Amethyste, Olivine, schwarze Opale HALSKETTE



ERNST RIEGEL Gold, schwarzes Email, Filigran UHRKETTE

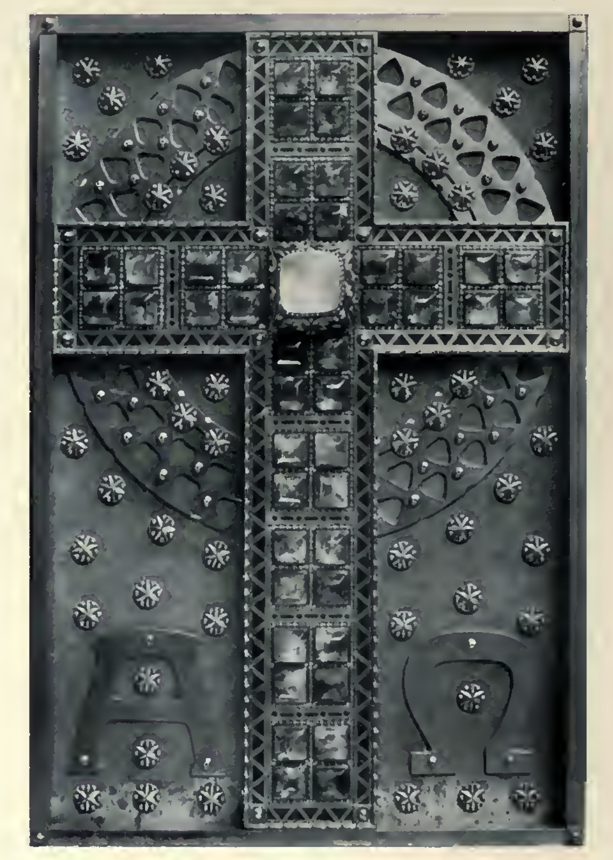


ERNST RIEGEL BIBELEINBAND
Schweinsleder, Silberbeschläge vergoldet mit Filigranauflage



ERNST RIEGEL BIBELEINBAND
Braunes Schweinsleder, vergoldete Silberauflage

jenen Arbeiten, die einen freieren und mehr selbständigen Charakter tragen. Hier kann der Künstler seiner eigentlichen Neigung liebevoller Vertiefung in Einzelheiten nachgehen. Eine Fülle reizvoller Motive taucht auf, Jagdfriese, Vögel in Weinlaub, Blütenrosetten und Ranken auf Bechern und Pokalen für den stillen Zecher zu sinniger Anregung. Neben den mehr novellistischen Elementen sind stilisierte Motive wie altgermanisches Bandgeflecht oder Spiralornamentik mit feinem künstlerischem Verständnis dann angewandt, wenn die Rundung des Gefäßes oder die Unregelmäßigkeit der Form ein fortlaufendes Ornament bedingte. Stets aber ordnet sich das einzelne der geschlossenen großen Silhouette unter. Die feine, zeichnerische Fähigkeit Riegels findet hier ihre glückliche Ergänzung in seinem vollendet plastischen Empfinden. Nicht nur in der Form der Gefäße kommt diese zum Ausdruck, sondern in plastischen Figuren selbst, kleinen Putten und fein durchmodellierten Gestalten, die auch als Leuchterfiguren Verwendung fanden. In den Glanzwerken, dem Jagdaufsatz zum Deutschen Bundesschießen im Besitz des Frankfurter Historischen Museums und beim Bergkristallkreuz für das



ERNST RIEGEL ▫ KREUZ ÜBER DEM ALTAR DER LUTHERKIRCHE IN WORMS

neue Mausoleum Sr. Königlichen Hoheit des Großherzogs von Hessen und bei Rhein konnten sich diese Fähigkeiten in vollem Umfange entfalten. Zur technischen Vollendung des Niello oder Emails, der Fassung von Edelsteinen und ihrer Verwendung tritt hier die seltene Veranlagung Riegels, den Lichtglanz des Materiales durch die Koloristik des farbigen Materiales zu besonderer Wirkung zu steigern. Riegel besitzt einen besonderen Sinn für kostbare Steine oder Halbedelsteine. Ihre natürliche Schönheit durch die Fassung zu veredlen, ist nicht zuletzt eine seiner künstlerischen Eigenschaften, die feinsinnigste Zurückhaltung verrät. Bei dem erwähnten Bergkristallkreuz kommt der Reiz des transzendenten Materiales ganz besonders zur Geltung. Das Symbol höchster Geistigkeit ist an diesem Kreuz vollendet zum Ausdruck gebracht durch die zarte Fassung aus vergoldetem Silber mit Filigran, roten und grünen Turmalinen, Amethyst- und Mondsteinkugeln. Wappen, Säulen und Engel sind buntemailliert, der Kelch des einen Engels ist ein Rubin, die Hostie des anderen eine Mondsteinlinse. Die Figuren stehen auf Bergkristallkugeln, im durchbrochenen Filigran sind Amethyste, rote und grüne Turmaline befestigt. So stellt sich das Ganze dar als höchste Durchgeistigung des Materials in lichtem Glanze und koloristischer Feinheit. Die Arbeit erreicht in ihrer Wirkung die Werke der Frühgotik, die ähnlich wie die ottonische Epoche in der Zartheit des Materials und seiner Behandlung unübertroffen ist. Die Neigung unserer Zeit scheint sich heute mit besonderer Vorliebe wieder jenen Epochen, besonders der romanischen Zeit zuzuwenden. Wir haben eingesehen, daß die eigentlichen Wurzeln unserer Kraft, besonders auch auf architektonischem Gebiete, im Mittelalter liegen, in der Zeit der alten Herrlichkeit des Reiches. Daß wir in den Arbeiten Professor Ernst Riegels diese Zeit in neuem Glanze wieder aufleben sehen, möge ein gutes Vorzeichen für die Zukunft sein.

MAX CREUTZ



E. RIEGEL ▫ TAUFKESSEL FÜR DIE LUTHERKIRCHE IN WORMS
Fuß Schmiedeeisen, Becken getriebenes Messing

VOM DEUTSCHEN WERKBUND

Der Deutsche Werkbund ließ im Verlag von Eugen Diederichs in Jena das Protokoll seiner Kölner Tagung vom Juli 1914, über die an dieser Stelle schon im Septemberheft berichtet wurde, erscheinen und gibt damit allen, die sich auch in diesen Zeiten für die Verhältnisse und die Entwicklung des großen Bundes interessieren, ein höchst bedeutungsvolles Dokument in die Hand. In wortgetreuer Wiedergabe zieht noch einmal die heftige, an Worten und Temperamentsausbrüchen



ANHÄNGER
Gold, Platin, Brillanten, Olivine



ERNST RIEGEL ▫ ANHÄNGER
Gold, schwarzes Email, großer Edelopal



ANHÄNGER. Gold m. schwarzem Email, gr. Topas, rote u. grüne Turmaline

so reiche Redeschlacht an uns vorbei, die Hermann Muthesius veranlaßt hatte mit seinem Vortrag über die „Werkbundarbeit der Zukunft“, besonders mit seinen Leitsätzen und der mißverständlichen Auslegung des Begriffs „Typisierung“, den er in den Leitsätzen gebraucht hatte. Van de Veldes Gegenleitsätze, die in beißender Schärfe das Recht der Individualität für jegliche Werkbundarbeit forderten, und die Ausführungen der siebzehn Diskussionsredner, die sich teils zu Muthesius, teils zu Van de Velde bekannten, teils wohl auch zu Kompromissen geneigt waren — all das kann man hier noch einmal mit Bedacht durchnehmen und überprüfen. Zudem: wir haben nun zu all diesen Theorien, Plänen, Absichten und Anschauungen einen Abstand gewonnen, den wir uns in Köln nicht hätten träumen lassen, und gar manches, das uns damals von Wichtigkeit erschien, wiegt heute, angesichts so viel größerer Aufgaben des deutschen Volkes, gering, ist ohne Wert und Bedeutung. Der Eindruck, daß in der Diskussion aneinander vorbeigeredet wurde — und das, wie es scheint, mit einer gewissen Absichtlichkeit —, besteht auch nach der Lektüre dieses stenographischen Protokolls. Aber einzelne der Ausführungen, etwa die von Obrist, Behrens, Riemerschmid, Riezler, Bosselt, Schäfer, gewinnen nun, als Aphorismen angesehen, ein wertvolles Eigenleben und man ist dankbar, daß man sie in diesem Büchlein in authentischer Fassung beisammen hat. Insoferne tritt die Publikation jener ersten Veröffentlichung des Werkbunds, die unter dem Titel „Die Veredelung der gewerblichen Arbeit“ im Jahre 1908 bei R. Voigtländer in Leipzig erschien, beziehungsreich zur Seite: in dieser ersten Verlautbarung des Deutschen Werkbunds sind die Verhandlungen gelegentlich der konstituierenden Versammlung in München am 11. und 12. Juli 1908 niedergelegt — und es ist fast erschütternd, wenn man nun nacherlebt, wie sich seit jener Zeit die Stimmung im Deutschen Werkbund geändert hat. Damals in München ein Himmelhochjauchzen, eine Freudigkeit, ein Jasagen, ein starker einheitlicher Wille, ein Ziel — in Köln dagegen eine bedenkliche Unsicherheit, ein vorsichtiges, stark kritisches Tasten, ein Theoretisieren, das nicht viel Nutzen verspricht, Parteienbildung und über allem jener unkollegiale

ERNST RIEGEL MESSINGLEUCHTER



G. DÜLL UND H. PEZOLD BRUNNENFIGÜRCHEN IN BRONZE



NEUE PUPPEN VON MARGARETE STEIFF, G. M. B. H. IN GIENGEN A. D. BRENZ

Geist, den einmal „ein naher Kenner“ in der Weise definierte, daß er den Werkbund als eine Vereinigung der intimsten Feinde bezeichnete, als einen Zusammenschluß von Künstlern, von denen jeder alle anderen grundsätzlich ablehne. . . . .

In dieser Hinsicht auf die Entwicklungsgeschichte des Deutschen Werkbunds eingestellt, kann also der Gesamteindruck der Schrift wenig befriedigen. Man erkennt zwar allenthalben, aus den Ansprachen der Regierungs- und offiziellen Körperschaftsvertreter und aus den Berichten über den Stand der Werkbundbewegung im Ausland, daß der Werkbund sich „der allgemeinen Anerkennung erfreut“, aber doch zugleich, daß etwas zu gesättigte Zustände herrschten, und daß, wie Muthesius sich glücklich ausdrückte, die ganze Bewegung mehr in die Breite auszulaufen droht, statt in die Höhe zu steigen. Vielleicht darf man indessen von der läuternden Kraft dieser großen Zeit hoffen, daß sie auch den Werkbund auf die richtige Bahn zurückführen und seine künftige Arbeit segnen wird. Dieser Hoffnung ist auch die Leitung des Deutschen Werkbunds, wenn sie ihrer Publikation die Worte mitgibt: „Wenn in Köln die Künstler noch nicht einig waren, ob ihre Kunst schon reif ist, in der Welt stilbildende Eroberungen zu machen — nach dem Friedensschluß wird sich der deutsche Schöpfergeist aus stiller Beschaulichkeit zu vereinter, wuchtiger Tat emporreißen, die alles „Disputieren“ fernerhin überflüssig macht.“ In der Tat wird gerade der Ausgang des Kriegs dem Deutschen Werkbund neue große Aufgaben bringen und er faßt sie selbst in negative und positive zusammen: „Negativ, sofern jetzt schon geschmackliche Gefahren sich zeigen, die an die Zeit hinter 1871 erinnern; noch mehr positiv, weil der Deutsche Werkbund den Willen zur deutschen Form, wie er dank diesem Krieg überall in Deutschland empordrängt, leiten und gestalten muß.“ Wir alle, denen es um die kulturelle Weiterentwicklung Deutschlands heiliger Ernst ist, wünschen, daß sich der Werkbund diesen großen, schönen, starken Aufgaben gewachsen zeige.

WOLF



NEUE PUPPEN VON MARGARETE STEIFF, G. M. B. H. IN GIENGEN A. D. BRENZ



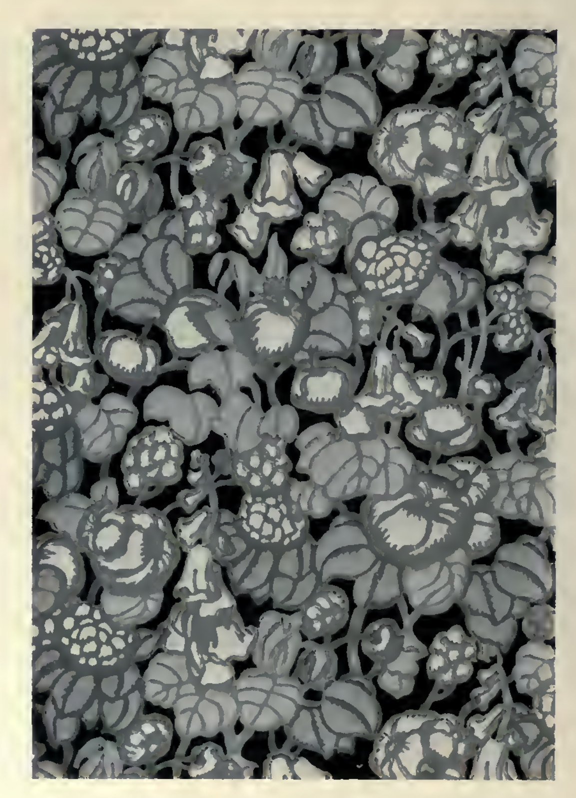
ENTWURF: ADELBERT NIEMEYER



ENTWURF: EMMY SEYFRIED

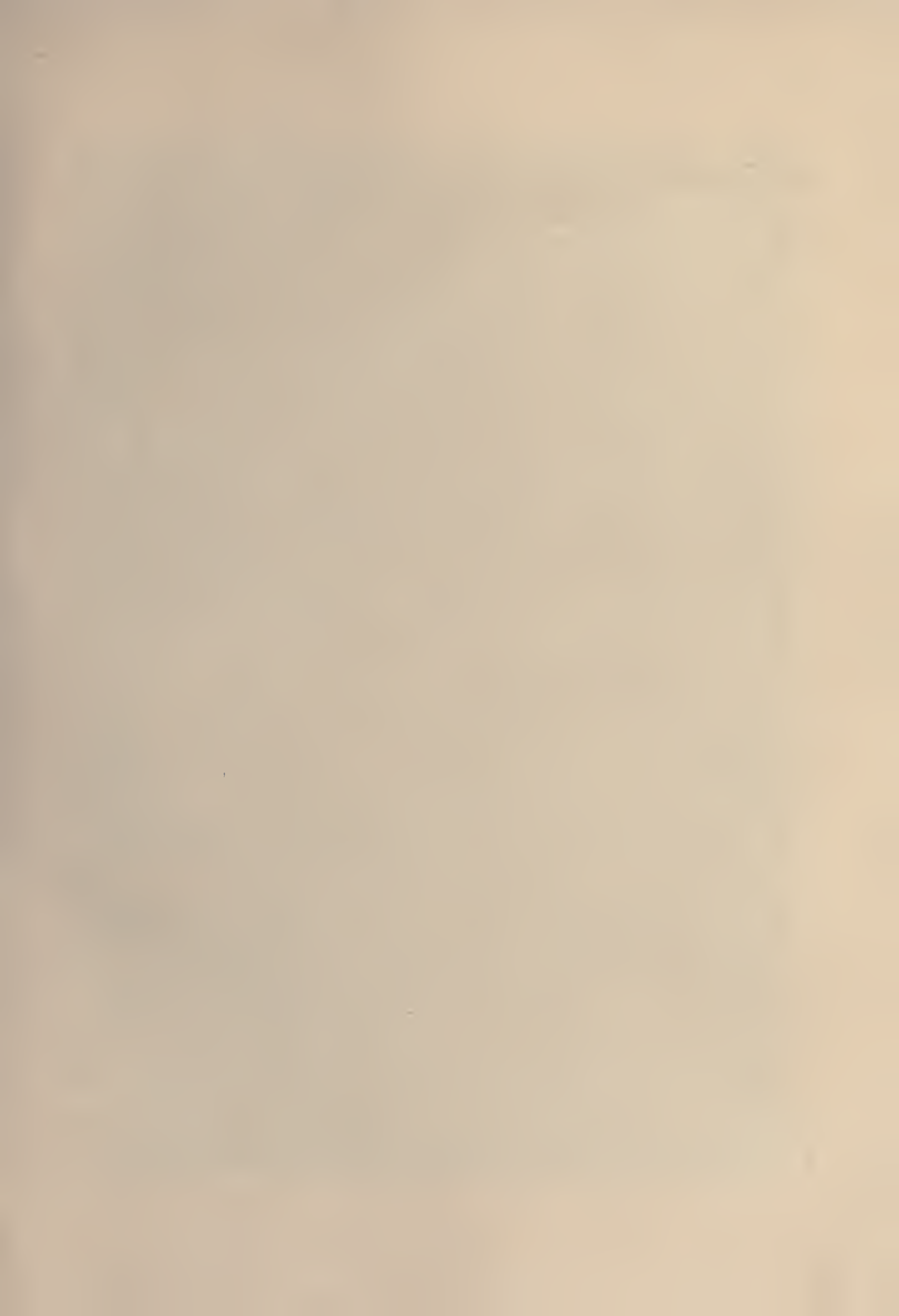


ENTWURF: M. KNÜPPELHOLZ



ENTWURF: EMMY SEYFRIED

LICHTECHTE TAPETEN AUS DER TAPETENFABRIK ERISMANN & CO., BREISACH (BADEN)



ARCHITEKT ALBERT GESSNER

KOLONIE WILHELMSHORST: HAUS TAUSENDSCHÖN



ARCHITEKT ALBERT GESSNER — WILHELMSHORST: ECKE IRISGRUND UND ROSENWEG

SIEDELUNGS-KLEINARBEIT

Gierig hält der Tod seine blutige Ernte. Da draußen, jenseits der Grenzen, wo Ruhm und Sieg ist, da ist auch das große Sterben. Tausende der besten Söhne des Vaterlandes... Es ist die schwere Zeit, da die Witwen und Waisen klagen, da Brüder und Schwestern zittern. Und doch, wir wissen, daß wir eines der lebenden Völker sind. Noch sind wir nicht am Ende unserer Volkskraft. Vor uns liegt eine Zukunft und wie wir gewachsen sind aus den kleinen Anfängen der schwach besiedelten Bundesstaaten zu dem von Menschenkraft strotzenden Reich, so werden wir weiter wachsen. Gerade nach diesem Krieg. Auch das ist eine der historischen Erkenntnisse, daß Kriege auf ungebrochene Völkerschaften wie eine Blutauffrischung wirken. Nach 70 erst kamen die riesigen Bevölkerungsziffern im neuen Reich, seit 70 sind zu unserem halben Dutzend Großstädte die Millionenplätze und das weitere hundert Großstädte gekommen. Gab es vor dem Krieg vielleicht von ganz ferne eine Besorgnis über das Geburtenrückgangsproblem, so wird auch das einer der Spuke sein, die mit dem Schlachtendonner sich ins Nichts verzogen.

Bis zu dem Augenblick, da in endlosen Wagenzügen die Wehrmannschaft auszog, war es in Deutschland doch so, daß der Raum kaum zu schaffen war, der alle die Menschen beherbergen sollte, die immer neu, immer mehr da waren. Wohin man auch kam im Reich, überall neue Häuser, das heißt Zuwachs an Bevölkerung, an junger Kraft. Welch Gegensatz, wenn man durch Frankreich fuhr, wo es ganz selten einmal ein neues Haus zu sehen gab, wo die Dörfer und Städtchen idyllisch in ihrer alten Schönheit blieben, weil neues Leben mit seiner Brutalität da nirgends zum Zerstörer wurde. Und dann ein Bezirk wie das Rheinland, wie Westfalen, wo das Auge von der Eisenbahn her kaum noch ein grünes Fleckchen Erde zu erhaschen vermochte. Häuserzeilen, Straßenzüge, ganze Stadtviertel wuchsen da von Sommer zu Sommer.

Daher wie in Amerika bei uns immer brennen-

der das Problem des Städtebaus. Es gab in Deutschland vor Ausbruch des Krieges kaum eine Frage, die aktueller gewesen wäre als die, wie alle die Menschen siedeln und zwar so siedeln, daß diese Volkskraft sich voll entfalten kann, daß sie nicht durch schlechte Wohnverhältnisse unnütz geschwächt werde. Daher bei uns immer dringlicher der Schrei nach dem „sozialen Grün", nach den Gartenstädten, den Landhauskolonien und nicht zuletzt nach den vielen Maßnahmen innerhalb der Städte selbst, durch die auch die minder bemittelte Bevölkerung teil haben sollte an der hygienischen Besserung der Wohnverhältnisse. Mag sein, daß auf diesen Gebieten noch lange nicht genug geschehen ist. Es ist aber angefangen worden, von weiten Kreisen der Bevölkerung ist die Lösung dieser verzwickten Fragen als eine Dringlichkeit erkannt und gefordert worden und nach dem Krieg werden diese Forderungen nicht verschwunden sein.

Kein Zweifel, wenn man jetzt in Ostpreußen die Leute hört, die auf schwankendem Planwagen ihre Hufe verlassen mußten, mag das „Wohnen in guter Luft und gesunder Umgebung" als etwas Unwesentliches erscheinen. Da, wo die Kosakengefahr bestand, gibt es jetzt nur die eine Sorge um das sichere Dach und die feste Wand: Der Mensch wird wesentlich



ARCHITEKT ALBERT GESSNER — WILHELMSHORST: IRISTEICH



ARCHITEKT ALBERT GESSNER — GRUNEWALD: HAUS RÖTGER, GARTENSEITE



ARCHITEKT ALBERT GESSNER WILHELMSHORST: TSCHIRSCHKYPLATZ

in der Zeit der großen Prüfungen. Er hat nur noch Sinn und Begehr für das zum Leben Unerläßliche.

Aber über den Kriegslärm hinweg erhebt sich schon der Ruf nach einem neuen Ostpreußen, nach Siedelungen, in denen die aufgeschreckte Bevölkerung ihr Leben besser noch als bisher fortzuführen vermag. Von den ersten Tagen der Russeneinbrüche her war man im ganzen Reich einig, daß es keineswegs genüge, geborstene Mauern wieder aufzurichten und eingefallene Dächer zu flicken. Das war schon eine Selbstverständlichkeit, daß man planvoll siedeln müsse, daß eine der sozialen Wohltaten, die man dieser Bevölkerung angedeihen lassen möchte, eben diese die widerstreitenden Interessen ausgleichende Planmäßigkeit sei.

Die Ordnung, die den Nachbarn vor Störungen durch den anders gearteten Nachbarn bewahrt, die die Kräfte der einzelnen, die sich nebeneinander einfinden und daher aufeinander angewiesen sind, zu steigern und im Sinne einer einheitlichen Wirkung fruchtbar zu machen versteht, ist nicht die einzige, aber doch die wesentlichste Grundlage aller Siedelungskunst. Kein Zweifel, der Städtebauer großen Stiles besitzt noch andere Möglichkeiten der Wirkung, es ist packender zuzusehen, was für Impulse die starke Persönlichkeit Anlagen solcher Art mitzugeben vermag. Aber im kleinen Raum, wo die Dinge hart aufeinanderstoßen, ergeben sich unzählige kleine, kniffliche Beschwernisse, die, wenn sie nicht von einer einenden Hand klug beseitigt worden, sich zu schlimmen und schlimmsten Unzuträglichkeiten auswachsen können.

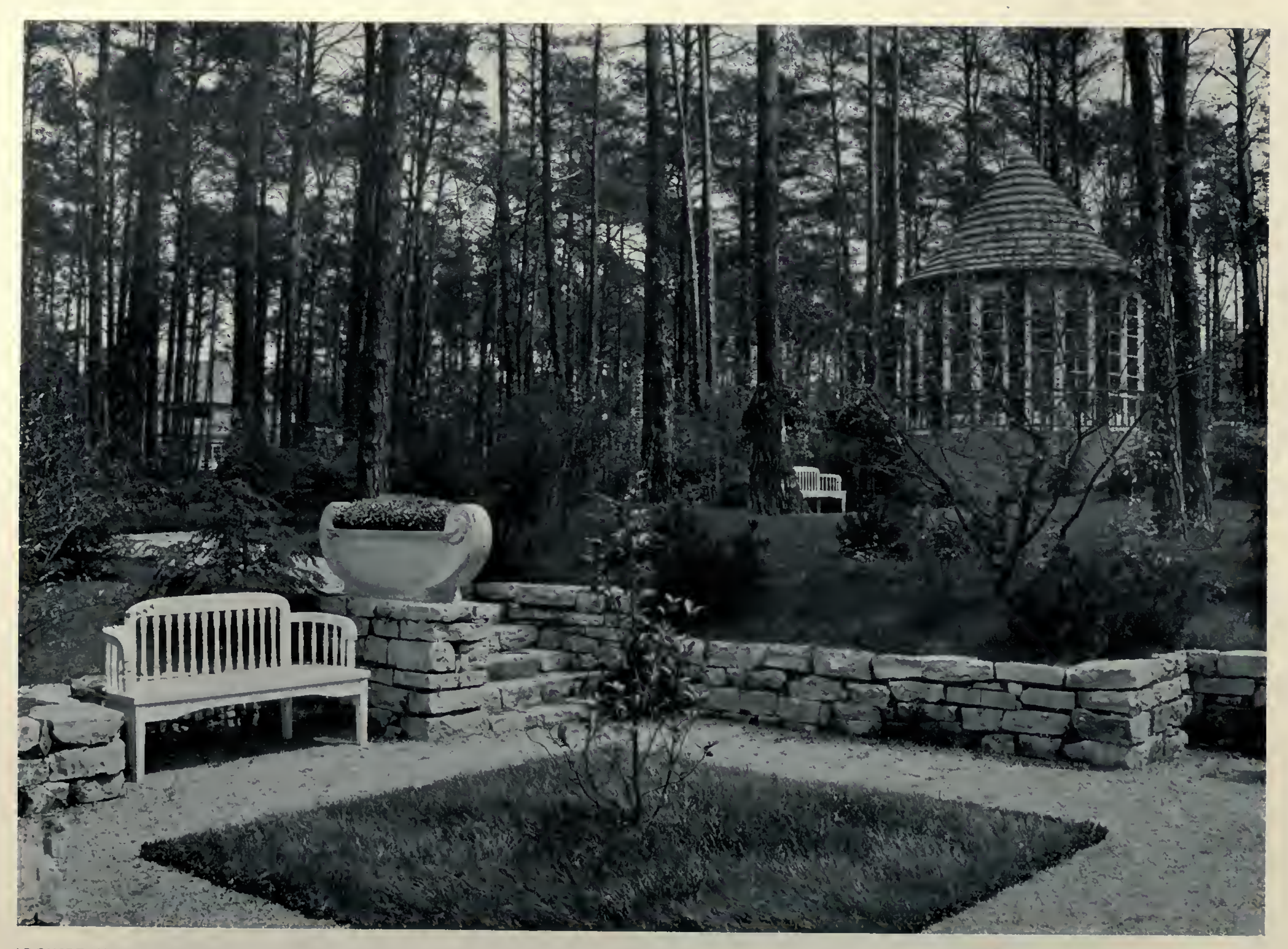
Solch ordnende Hand hat die bei Berlin jetzt im Entstehen begriffene Kolonie Wilhelmshorst in Albert Gessner gefunden. Wilhelmshorst ist so ein Beispiel von der unbändigen Ausdehnungsgier der neuen deutschen Städte. Bis 7 Kilometer über Potsdam hinaus strahlt hier schon die Reichshauptstadt, wird Raum gesucht, für die, die der Enge der Stadt überdrüssig sind, die um ein bescheidenes Häuschen herum ein Stück Garten, eigenen Grund und eigenes Grün haben möchten. Von dieser Kolonie ist, wenn man andere Unternehmungen dieser Art kennt, die in größerem Stile und zu einem günstigeren Zeitpunkt einzusetzen vermochten, natürlich nur wenig zu sagen.



ARCHITEKT ALBERT GESSNER　　GRUNEWALD: HAUS RÖTGER, BRUNNENHOF

Sie hat unter Beobachtung der mancherlei guten Grundsätze, die auf dem Gebiet sich ja schon zu einer Tradition herausgebildet haben, einen Bebauungsplan bekommen, der der Natur des leicht gehügelten Geländes und der Eigenart der ihm eigentümlichen Sumpfvegetation angepaßt ist. Es war kein Raum und schließlich auch keine Notwendigkeit da für gewaltige städtebauliche Schaubilder. Richtiger war es — und das ist von Gessner geschehen — die mannigfachen Reize, die sich hier natürlich ergeben, herauszuarbeiten und Vorsorge zu treffen, daß Beeinträchtigungen durch eigenwillige Kolonisten nicht oder wenigstens nicht leicht möglich waren.

Wenn man's so aufzählt, auf was alles die Sorge eines Architekten sich erstreckt, klingt es beinahe komisch. Aber komisch nur für den, der nicht Bescheid weiß über die Ursachen, die auch die best geplante Anlage verunstalten können. Als wesentlichstes hat Gessner es durchzusetzen vermocht, daß in der Kolonie keine Parzelle verkauft werden kann ohne eine grundbuchliche Eintragung, die die Gesamtheit der Ansiedler vor der ästhetischen Willkür des einzelnen einigermaßen wenigstens schützt. Die Fachleute des Terrainhandels mögen eine solche Maßnahme für undurchführbar, mindestens für unklug halten. Sie pflegen einzuwenden, daß jemand, der sich ein Haus nach seinem Gusto bauen lassen möchte, lieber dem Ort fern bleibe, als sich solch einschränkenden Bestimmungen zu unterwerfen. Man darf aber die Sache nicht nur so ansehen. Diese jeden bindende Verpflichtung ist nicht nur eine Beeinträchtigung der Rechte des einzelnen, sie ist vor allem auch eine Sicherung vor der Willkür der Nachbarn und ist darum ein ganz außergewöhnlicher Vorteil, dessen Bedeutung nur der in ganzem Umfang zu ermessen vermag, der sich irgendwo einmal mit all seinem Geschmack angesiedelt hat und dem nach kurzer Zeit sein schöner Besitz durch eine rücksichtslose Nachbarschaft völlig verleidet wurde. Gessner selbst hat dann in einigen Häusern, die er für die ihm nahestehende Werkhaus-Gesellschaft gebaut hat, den Ton angegeben, der für die Kolonie nach Möglichkeit durchgehalten werden soll. Endlich hatte



ARCHITEKT ALBERT GESSNER GRUNEWALD: HAUS RÖTGER, TEEHAUS

ARCHITEKT ALBERT GESSNER

WILHELMSHORST: BLICK VOM MORELLENHOF AUF DEN IRISGRUND



ARCHITEKT ALBERT GESSNER ▫ WILHELMSHORST: HAUS ZWEI HERZEN, GARTENSEITE

— sieht man von ein paar Platzanlagen ab — seine Sorge sich zu erstrecken auf all das kleine Beiwerk, das, unter einen Hut gebracht, anziehende Wirkungen auszuüben vermag. Die Straßen, die durch den Bebauungsplan schon dem Gelände angepaßt waren, hat er ausgestattet mit einheitlichem Zaunwerk, mit Böschungen, mit Bepflanzungsplänen, die dem Namen der Straße entsprechend, auch von den Anliegern mit einer gewissen Einheitlichkeit durchgeführt werden sollen, so daß man einen ganzen Hang entlang zwischen Rosenhecken spaziert und derartiges mehr. Solche Dinge wirken nicht, wenn sie beschrieben werden; man muß sie sehen und sie als Summe einer ganzen Menge kleiner Reize und ansprechender Feinheiten genießen.

Gerade in solchen Dingen offenbart sich am unverfälschtesten die Natur dieses Gessner, der in der Großstadt ein verstohlener Romantiker, ein heimlicher Schwärmer für das Idyllische geblieben ist. Ich habe hier einmal bei der Besprechung seines Hauses „Guckegönne“ von seiner Schwindseele gesprochen, von dieser Sehnsucht nach Blümchen und Bäumchen, nach dem, was in der deutschen Landschaft wächst und sprießt. Damit wird er bei solchen Landhaus-Anlagen geradezu zum Gegner derjenigen Architekten, die mit ihrer Form und ihrem Geist sich der Natur entgegensetzen. Darauf



ARCHITEKT ALBERT GESSNER WILHELMSHORST: TEICHHAUS AM ROSENWEG



ARCHITEKT ALBERT GESSNER WILHELMSHORST: REINETTENHOF

scheint es Gessner gar nicht anzukommen. Was er bei solcher Gelegenheit sucht, ist nicht eine Umformung, nicht einmal eine entschiedene Zusammenfassung des von der Natur Gebotenen. Er gibt sich ihr ganz hin, ordnet seinen Bau so an, daß er nichts an Reizen verliert, die ein alter Baum, ein Wassertümpel, ein Stückchen Landschaft den Sinnen zu bieten haben. Wozu, so meint man ihn sagen hören, so viel Menschenwitz, so viel architektonischen Aufwand! Einer, der sich auf die Natur versteht, zu dem sie mit tausend Stimmen redet, braucht nur eine Anlage, die sie ihm wieder recht nahe bringt.

Das ist gewiß nicht die Lösung des Siedelungsproblems; aber es gibt gerade bei uns in Deutschland viel empfindsames Gemüt, das ganz gegen seinen Willen in die großen steinernen Städte verschlagen wurde und das, wenn es wieder hinausschweift ins Land, nichts Besseres sucht als die unzähligen Ueberraschungen, die die Natur dem Großstädter wider Willen in Hülle und Fülle bietet. Für solche Idylliker der Eisenzeit, die sonst immer ein bißchen von ihrer Sehnsucht unterdrücken müssen, ist das, was Gessner so nett und niedlich macht, gerade das Rechte. Es kommt aus ganz ähnlichen Instinkten heraus, aus Erinnerungen an eine Kindheit in Wald und Feld, für die es Großstadtmietskasernen mitsamt ihrer architektonischen Wucht nie gegeben hat.

PAUL WESTHEIM



ARCHITEKT ALBERT GESSNER WILHELMSHORST: HAUS IMMER

DIE GESCHICHTE EINES HOLLÄNDISCHEN STADTBILDES

Unter diesem Titel ist im Verlag von Martinus Nijhoff im Haag ein Werk von Dr. Max Eisler erschienen, das der Stadt Ruisdaels und der Hille Bobbe, dem ehrenfesten Haarlem am Spaarne, gilt und in mehrfacher Beziehung ein Novum in der kunsthistorischen Literatur ist. Es ist mir fürs erste nicht erinnerlich, daß eine städtebauliche Monographie ihren Stoffkreis mit solch eminenter Konsequenz von den geschichtlichen Anfängen bis in die allerjüngste Vergangenheit hinein ausschöpft und so gewissermaßen auch für aktuelle Städtebaufragen das Prinzip kunsthistorischer Beurteilung zur Anwendung bringt. Fürs andere ist hier der gelungene Versuch gewagt, die bauliche Entwicklung einer Stadt als den Ausfluß der gesamten Kultur hinzustellen und das in wissenschaftlicher Exaktheit mit ausgezeichnet ausgewählten Dokumenten zu belegen: wurde bisher ein solcher Versuch gemacht, so geschah er ganz unwissenschaftlich und spontan — in Eislers Werk dagegen herrscht in jeder Zeile ein begeisterter Wille zur Wissenschaft, und der Erfolg bleibt diesem Willen nicht versagt. Besonders reizvoll ist der zweite Abschnitt des Buches „Die Blüte des Stadtbildes im Zeitalter Lieven de Keys", das die kulturellen Zustände eines blühenden holländischen Gemeinwesens um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts außerordentlich lebendig schildert und auf diesen reichbewegten, üppigen Hintergrund Gestalt und Künstlertum des großen Städtebaumeisters lebendig werden läßt. Die beigegebenen Dokumente erhöhen den wissenschaftlichen Wert des Werkes, während die Abbildungen, zumeist Reproduktionen interessanter und wenig bekannter Architekturstücke holländischer Maler des 17. Jahrhunderts dem Buch zur anmutigen Zier werden. G. J. W.



ARCHITEKT ALBERT GESSNER — WILHELMSHORST: IRISAU

GEDÄCHTNISMALE FÜR GEFALLENE KRIEGER

Als vom Kriegsschauplatz die ersten Nachrichten von gefallenen Helden zu uns kamen, pflanzten liebe Freunde, Väter und Erzieher diesen Helden Eichen zum Gedächtnis. Dem herrlichen großen Beispiel folgten bald viele; man pflanzte in Gärten, in Parks und auf den Höfen Eichen überall.

Kurz nachdem ich die Heimatschutzvereine mahnte, nicht müßig zu sein im Walten des großen Ringens und Umschau zu halten nach Orten für Heldengrab- und Gedenkstätten, rief Gartenbaudirektor Lange-Wannsee nach „Heldeneichen und Friedenslinden“, um mit Hilfe dieser — jedem Gefallenen eine Eiche — Gedenkhaine anzupflanzen.

Der Stadt Mühlhausen Turngemeinde pflanzt ihren gefallenen Mitgliedern einen Eichenhain. Für jeden Gefallenen wird eine Eiche gepflanzt und mit dem Namensschild dessen versehen, dem sie geweiht ist. Der erste deutsche Heldenhain im Thüringer Land! —

Wird nicht durch diese Eichenpflanzungen zur Schönheit unseres Vaterlandes neue große Schönheit gefügt?!

Darum pflanzt Eichen, die in langer Zeiten Lauf gewaltig heranwachsen, die zusammengefügt wie gewaltige Riesenmale von Hügeln und Höhen herabgrüßen. —

Wie ich sie mir wünsche, diese Gedächtnismale, das zeigen die abgebildeten beiden Handzeichnungen.

Nicht frei wie die Landschaft uns zum Vorbild steht, will ich sie fügen, diese Eichenpflanzungen. Formen will ich sie, bewußt gliedern und scharf umreißen. Die Pflanzungen sollen stark bewußten Willen formen. So kam ich zur Hügelstellung, zur Ringanordnung, die zur Höhe leitet. Umfassend, anstrebend, scharf umrissen, daß des Menschen Schöpfung bestimmt sich loslöst aus dem Naturwalten. Doch angliedernd wieder, anschmiegend an Bodenwellung und -senkung. So wünsche ich mir diese Male.

Wo es angeht, wird man Anhöhen wählen!

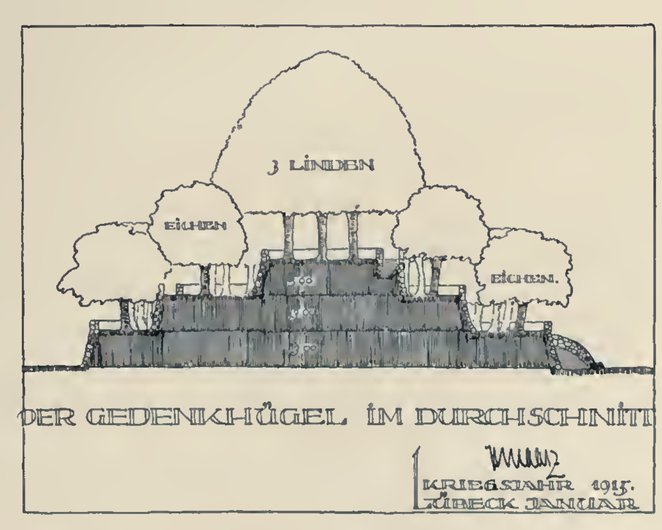


HARRY MAASZ ENTWURFZEICHNUNG FÜR EINEN GEDENKHÜGEL FÜR GEFALLENE KRIEGER

Mit Geröll und Findlingsgestein fügt man Mauer und Treppe. Im Lande der Steinbrüche fügt man mit Werkstein und türmt den Hügel zur Höhe. Fehlen Steine, führt ohne Mauern der Schattenweg zur Höhe, einem Schneckenberg gleich, dessen Wendelungen die Eichen gegen Himmel und Wolken scharf wiederzeichnen. Auch für Ebenen paßt ein Mal mit festgefaßtem Ausdruck. Breit gelagert umschließen hier die Eichen den vertieften Platz. Inmitten steht die Linde mit ihrem aufstrebenden Wuchs und gibt dem Eichenbau die ragende Grünkuppel.

Baut Eichenmale und Heldenhügel, baut und türmt sie bewußt auf, daß sie starken Menschenwillen offenbaren. Auch noch in späten Jahrhunderten, wenn kommende Geschlechter daran vorübergehen und mit dem Hute in der Hand dankbar und ehrfurchtsvoll der Heldenväter gedenken.

HARRY MAASZ-Lübeck



HARRY MAASZ DURCHSCHNITT DES GEDENKHÜGELS



MARION KAULITZ KAFFEEKLATSCH (KAFFEEWÄRMER)

NEUE KAULITZFIGUREN

Marion Kaulitz, die sich als Puppenmama längst eines wohlbegründeten Rufes erfreut, hat die hier abgebildeten Tee- und Kaffeewärmer erdacht und ausgeführt.

Die alten freundlichen Damen sind nicht nur die in allen Städtchen ortsbekannten „Originale“ — sie sind auch insofern vollkommene Kaulitzoriginale, als Fräulein Kaulitz die Köpfe nach einem eigenen Verfahren herstellt.

Es ist reine Handarbeit, die es ermöglicht, die Gesichtszüge nach Lust und Laune zu bilden. Werden Puppenköpfe fabrikmäßig hergestellt, so bekommt man vielleicht tausend gleiche Köpfe, die gut sind, weil das Modell gut war. Die Handarbeit erzeugt Einzeltypen, die nichts Gemeinsames haben außer der belustigenden komischen Dauerwirkung.

Wer kennt nicht die drolligen Tanten und Gevatterinnen, deren bescheidenes Leben ruhig und heiter verläuft! Sie, die — Gott sei Dank! — „alles hinter sich haben“ — sie sind schon glücklich, wenn sie schön geputzt und recht aufgetakelt zur Kaffeeschlacht segeln können, um bei der eifrigen Erörterung über das Tun und Treiben des lieben Nächsten wenigstens gesprächsweise zu erleben, was ihnen im Dasein fremd blieb.

Die Mutter Wolf, die Frau Ochsenmaulsalatbereiterswitwe, das alte Stiftsfräulein, die königliche Staatsschuldentilgungsrechnungskommissarstochter, und die Edelknabenbratenmeisters-

gattin, sie alle erscheinen mit Strickbeuteln, Sonnenschirmchen und Blumen. Sie haben noch genügend weiblichen Instinkt, um größte Sorgfalt auf ein gutes reputierliches Aussehen zu legen. Kattun, Seide, Spitzen, Schals, herrliche Hüte und Hauben — Sachen, die schon von den Vorfahren hundertmal umgearbeitet wurden, um von den kommenden Generationen noch tausendmal verwertet zu werden — alle diese nach Lavendel riechenden Prunkstücke bewirken die grotesken Erscheinungen, die wir aus dem Leben kennen und hier wohlgeraten vor uns sehen.

Marion Kaulitz hat in diesen Arbeiten insofern eine besonders glückliche Hand, weil sie die Grenze des Komischen, die von den lebenden Modellen — ungewollt fast immer erreicht wird, genau um das geringe Maß überschreitet, das notwendig ist, um einer solchen Figur das Eigenleben, die Eigenschaft der guten Karikatur zu verleihen. Die Steigerung der Wirklichkeit ist genügend, ohne übertrieben oder unwahr zu wirken. H. Konsbrück

KRIEG UND STILBILDUNG

In den ersten Augusttagen, als es plötzlich von allen Seiten Kriegserklärungen regnete, mag manchen zunächst ein Gefühl der Bangigkeit beschlichen haben. Nicht Schwäche war es, die uns überkam; je größer die Not war, desto gewaltiger wuchs stets die deutsche Kraft. Aber daß man gegen eine ganze Welt so einsam und verlassen dastand, das überraschte die meisten im schmerzlichsten Sinne, zumal man da oder dort von gemeinsamem Kulturinteresse oder parallelen Weltmissionen geträumt hatte. Und doch ist die unerwartete politische Isolierung nur ein beinahe selbstverständliches Gegenstück zu der Isolierung auf einem anderen Gebiete, nämlich in der Stilbildung, wo uns ähnliche Verhältnisse seit mehr als einem Jahrzehnt nicht nur nicht mehr auffallen, sondern für uns geradezu eine Quelle zielbewußter Kraftentfaltung und beispielloser Erfolge geworden sind.

Als wir in allen Geschmacksfragen noch in



MARION KAULITZ KAFFEEKLATSCH (KAFFEEWÄRMER)



MARION KAULITZ KAFFEEKLATSCH (KAFFEEWÄRMER)

der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ängstlich nach Paris und seinen Königsstilen schielten, als wir noch vorwiegend theoretische Reformen einiger englischer Schwärmer auf uns einwirken lassen wollten, damals waren wir Schwächlinge ohne Selbstvertrauen, als ob wir ewig als Lehrlinge vor fremder Meisterschaft im Staube liegen sollten. Gewiß haben wir manche wertvolle Anregung von den Nachbarn erhalten: So befruchteten Frankreichs Plakate und Plaketten, Englands Bucheinbände und Tapeten unser Kunstgewerbe sicherlich. Wie turmhoch stehen aber unsere gegenwärtigen Plakate und Plaketten über jenen Frankreichs, unsere Bucheinbände und Tapeten über jenen Englands, seitdem wir uns nichts mehr vorschreiben lassen, sondern ganz unabhängig eine selbständige Fragestellung auch selbständig beantworten.

Was hätten uns die Franzosen oder Engländer an entwicklungsfähigen, stilbildenden Elementen auch geben können? Handelt es sich doch in beiden Ländern keineswegs um eine große, alle Volkskreise ergreifende ästhetische Bewegung, wie dies bei uns der Fall ist, sondern nur um eine kleine Minorität, die sich in ihrem eigenen Lande nicht zur entscheidenden Geltung, geschweige denn zur Vorherrschaft hatte durchringen können. Ueberdies war das, was Frankreich wollte, mit dem, was England vorschlug, nichts weniger als identisch, was endlich einmal in voller Deutlichkeit festgestellt werden möge. Nur in einer Beziehung herrschte eine gewisse Uebereinstimmung, und das war ein rein negatives Element: Die Abkehr vom antikisierenden Ideal. Da der Zukunftsstil schon nach der selbstverständlichen Abwechslung der konservativen und oppositionellen Stilüberzeugung als Nachfolger der letzten historisch gewordenen Epoche des Empires und seines bürgerlichen



MARION KAULITZ KAFFEEWÄRMER

Ausklangs, nämlich der Biedermeierei, unbedingt wieder ins oppositionelle Fahrwasser führen mußte, glaubte man fast unbewußt an frühere Oppositionsstile anknüpfen zu sollen. Deshalb hielten sich die Franzosen — wie Bings Kreis vom „L'art nouveau", Plumet und Selmersheim, Guimard und andere — an die freie Linienführung des Rokoko, während anderseits die Engländer — wie W. Morris, J. Ruskin oder W. Crane — die gotischen Formen zum Ausgangspunkt gewählt wissen wollten. Diese beiden Richtungen sind jedoch nur schwer unter einen Hut zu bringen, und der deutsche Michel hätte als Buridan-Esel zwischen den beiden Heubündeln verhungern können.

Aber er war zum Glück kein Buridan-Esel, sondern ein Geschöpf, klüger als ihn die Nachbarn haben wollten. Wohl naschte er anfänglich abwechselnd von dem einen oder anderen Bündel, merkte jedoch nur zu bald, daß es sich tatsächlich nur um getrocknetes Gras handle. Sollte er auf eine solche Winterkost angewiesen bleiben, während um ihn herum in Gottes freier Natur überall herrliches Wachstum herrscht, das man sich nur nach eigenem Geschmack zurecht zu machen braucht? — Und seitdem der Deutsche einsehen gelernt, daß er auch in Geschmacks- und Stilfragen keineswegs auf fremde Hilfe angewiesen ist, wurde er über Nacht der starke Jung-Siegfried, der den Amboß mit dem selbstgeschmiedeten Schwerte entzweischlug.

Heute sehen wir es deutlicher, als in der vergangenen Friedenszeit, daß wir nur den ganz allgemeinen Anstoß, in der Stilbildung neue Wege zu gehen, von auswärts empfangen haben. Den Weg selbst hat uns niemand gewiesen, noch viel weniger geebnet. Ja, man



MARION KAULITZ KAFFEEWÄRMER

hat uns sogar vorübergehend in manche Sackgasse laufen lassen, aus der wir aber gar bald wieder draußen waren, indem wir uns Einzelnes rasch abgewöhnten, was wir uns in der ersten Eckmann- und Van de Velde-Zeit tastend zu eigen zu machen versucht hatten.

Jetzt wissen wir es, worauf es ankommt, und haben längst die Führung übernommen. Das deutsche Element im Reiche wie in dem in Stilfragen nie von uns getrennten Oesterreich und in der deutschen Schweiz steht vollständig auf eigenen Füßen; nur die stammverwandten Holländer und skandinavischen Länder, wie das kulturell mit diesen mehrfach zusammenhängende Finnland, sowie ein Teil der Ungarn und Tschechen — soweit sie in Kunstangelegenheiten dem Wiener Einflusse unterliegen — gehen vielfach die gleichen Wege. Und daß diese Wege einem hoffnungsvollen Ziele entgegenführen, zeigt nicht nur die gesamte Literatur der letzten Jahre, sondern noch handgreiflicher haben dies alle größeren Ausstellungen der jüngsten Vergangenheit geoffenbart. Wo das deutsche Element, namentlich die Mitglieder des Deutschen und des Oesterreichischen Werkbundes, in die Erscheinung trat, sah man überall frisch pulsierendes Leben, ein fast überreiches Entfalten starker und froher Kräfte der neuen Stilbildung; dagegen wo dies nicht der Fall war, in Frankreich, Belgien, England — von Rußland kann man ja gänzlich absehen —, gab es eine müde Stagnation, eine resignierte Beschränkung auf veraltete, längst totgehetzte Formen, an die man sich wegen der eigenen Sterilität ängstlich klammern zu müssen glaubte. Darüber hilft auch die wenigstens in Frankreich noch vorhandene gute alte Technik und eine gewisse traditionelle Grazie nicht hinweg, das selbst von da eine entscheidende Wendung in der Stilbildung nicht mehr erwartet werden kann, daß somit der Zukunftsstil, an dem wir am konsequentesten arbeiten, unbedingt ein deutscher werden wird. Das isolierte deutsche Element, nur von wenigen mehr oder weniger neutralen Freunden begleitet, hat also auf dem Gebiete der Stilbildung bereits seit Jahren als Mandatar der Weltkultur eine ähnliche Arbeit zu leisten begonnen, wie sie ihm die Verhältnisse auf dem politischen Gebiete erst jetzt zuweisen.



MARION KAULITZ — GETRÄNKEWÄRMER FÜR DIE KINDERSTUBE

Es frägt sich nun, in welcher Weise der Krieg unsere stilbildende Tätigkeit günstig oder ungünstig beeinflussen wird. Zunächst herrscht leider das kulturhemmende Moment der riesigen Kriegsausdehnung vor. Da wir uns nicht zersplittern dürfen, werden alle denkbaren Aufgaben, die sonst den Künstlern, Kunstgewerblern und Kunstindustriellen zugefallen wären, zurückgedrängt; zahllose tüchtige, entwerfende und ausführende Kräfte sind in das Heer eingetreten, ja, haben bereits für das Vaterland geblutet, ohne daß sofort ein Ersatz beschafft werden könnte. Alle für die Jahre 1915 und 1916 bereits angesetzten Ausstellungen sind abgesagt worden, so daß auch die Hauptschauplätze zum Studium und zur Vergleichung der einzelnen stilbildenden Schritte fehlen; auch die Museen mußten ihre Tätigkeit unterbrechen oder wenigstens bedeutend einschränken. Und kunstgewerbliche Publikationen will man ebenso meist erst wieder in ruhigeren Zeiten, wenn die Empfänglichkeit dafür wieder in größerem Umfange vorhanden sein wird, erscheinen lassen; nur unsere führenden deutschen Kunstzeitschriften bilden ein rühmliches Beispiel mutigen Ausharrens, um dem Auslande zu beweisen, daß auch die widrigsten Verhältnisse diese wichtigen Unternehmungen nicht aus dem Geleise zu werfen vermögen, und daß selbst der, von der Armee nicht in Anspruch genommene Teil unseres Volkes noch so viel qualitative Arbeit zu leisten vermag, um die Zeitschriften mehr als quantitativ zu füllen, während z. B. der englische „The Studio“ schon seit vielen Jahren zu deutschen Kunstleistungen seine Zuflucht nehmen muß, um das moderne Element nicht zu vernachlässigen. — Aber wird bei uns trotz der ernsten, schweren Zeit auch noch so viel geboten, darüber dürfen wir uns nicht täuschen, daß die allgemeine Empfänglichkeit für die Aufnahme wesentlich herabgestimmt ist, ja, daß selbst unsere Künstler zur vollen Entfaltung ihrer Produktivität einer anderen Stimmung bedürfen, als sie die ununterbrochene Spannung zwischen den Einzelnachrichten von den Schlachtfeldern erzeugt.



M. KAULITZ — BEDUINE (WÄRMER)

Daß für die Stilbildung rein äußere Momente, wie Kriege oder Thronwechsel, Erfindungen oder Entdeckungen, gar sehr in die

Wagschale fallen, ist ja bekannt. Wenn auch keineswegs, wie uns die Franzosen oder Engländer glauben machen wollen, die Regierungszeit jedes ihrer Regenten just mit einem Stilwechsel zusammenfällt, so haben doch zweifellos starke, kunstliebende Herrscher überall zur Entfaltung des gerade lebenden oder aufkommenden Stiles sehr viel beitragen können. Wichtige Feldzüge, wie die Römerfahrten der deutschen Kaiser oder die Kreuzzüge, spielen vom stilgeschichtlichen Standpunkte eine große, noch lange nicht im vollen Umfange gewürdigte Rolle, desgleichen die Verbreitung der Buchdruckerkunst und Illustrationstechnik, die Porzellanliebhaberei August des Starken oder die Aufdeckung von Pompeji und Herkulanum. — In dieser Beziehung ist von dem gegenwärtigen Weltkriege nichts zu hoffen, beziehungsweise zu befürchten. Wenn die Zeit gerade retrospektiven Neigungen besonders günstig wäre, hätte man darauf wetten können, mit einer Burgunder Mode oder mit einer Wiederbelebung der Kathedralgotik in der Art von Reims oder Amiens beglückt zu werden; da wir aber nicht mehr in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts leben, ist dergleichen für die ernste Stilbildung ausgeschlossen. Die Romanen haben uns jetzt wirklich nicht viel zu bieten und was sie uns auch sagen könnten, ist heutzutage — zum Unterschiede von früheren Zeiten — längst keine Ueberraschung mehr, zumal gerade die Deutschen die Kunst fremder Länder vielfach schon besser kennen, als die betreffenden Einwohner.

Als eine relative Neuheit könnte höchstens das ethnographische russische Element in Frage kommen; aber selbst das ist uns aus mehrfachen großen Publikationen bereits bekannt, jedoch für uns nur im bescheidensten Maße anziehend und verwertbar. Uebrigens werden wir hoffentlich nicht allzu tief in das russischste Rußland einzurücken gezwungen sein, so daß sich der ganze Einschlag, der von dieser Seite erwartet werden könnte, in einigen Stickereien oder volkstümlichen Spielsachen erschöpfen dürfte. Das Kulturniveau, die ganzen Lebensgewohnheiten des russischen Bauern sind von den unsrigen doch wohl zu sehr verschieden, als daß sie uns mehr bieten könnten, als wir auch von unserer eigenen Volkskunst bereits aufgenommen haben. Und der besser gestellte Russe hat jede Selbständigkeit zugunsten westeuropäischer Kültur längst aufgegeben, als daß er uns als etwas Ursprüngliches interessieren könnte.

Es bleibt somit nur der Islam, der gerade in diesem Kriege obendrein als unser Freund in den Vordergrund tritt und voraussichtlich zum erstenmal seit mehr als hundert Jahren seine große Bedeutung zu betonen wissen wird. Aber gerade die türkischen Kriegsschauplätze sind für uns zu entlegen, als daß es wahrscheinlich zu großen gemeinsamen Aktionen Schulter an Schulter kommen könnte, und die muhammedanische Kunst ist uns seit Jahrhunderten geläufig, daß auch von dieser Seite entscheidende neue Momente für unsere Stilbildung nicht zu erwarten sein werden.

Nach menschlicher Voraussicht wird somit der größte Weltkrieg, trotzdem er in die Zeit ästhetischer Stilbildungsbestrebungen fällt, vorübergehen, ohne die Formensprache wesentlich zu beeinflussen. Denn daß z. B. eine „feldgraue“ Mode, die als Eintagsfliege die Farbenwahl in der Konfektionsbranche beeinträchtigen kann, irgend eine nennenswerte Bedeutung auf künstlerische Farbenprobleme nehmen könnte, wird doch gewiß im Ernste niemand behaupten wollen. Und doch wird gewiß die allgemeine Zeitstimmung, die auf gewaltige Monumentalfragen eingestellt ist und alle Geister Europas zu tiefinnerlicher Beschäftigung mit den ernstesten Dingen gedrängt hat, sicherlich nicht spurlos vorübergehen, sondern auch dem künftigen Kunststil eine im Gegensatze zur spielerisch tändelnden Rokokozeit stehende Richtung nach ruhiger, vornehm solider Ausdrucksform verleihen.

Und damit die liebenswürdig heitere Grazie, die ehedem ein Erbgut Frankreichs war, aber in dessen alterndem Antlitz schon die Runzeln bewußter Koketterie angenommen hat, auch zu ihrem Rechte komme, wird sich dem männlich starken deutschen Element das sympathische, weiche, vorwiegend weibliche Wienertum vermählen können, das der Stilbildung schon so viele wertvolle Dienste erwiesen und Hand in Hand mit dem hauptsächlich konstruktiv denkenden deutschen Organisationstalent zu den glücklichsten Leistungen berufen sein kann. „Wo das Strenge mit dem Zarten, wo Starkes sich und Mildes paarten, da gibt es einen guten Klang.“

Ein guter Klang soll uns willkommen sein, wenn erst die Friedensglocken der allgemeinen Kulturarbeit wieder zu ihrem Rechte verholfen haben werden. Innerlich gekräftigt mit gehobenem Selbstbewußtsein, in den Augen der Welt als die ersten Kulturträger anerkannt, wollen wir „Barbaren“ nebst gediegenster Arbeit auch die jetzt vielfach unterdrückte schöpferische Phantasie zu den höchsten Leistungen anspornen, um das bisher schon gegebene Versprechen, der Menschheit einen guten und entwicklungsfähigen Kunststil zu schenken, erfolgreich durchzuführen. Auf diesem Gebiete sollen unsere stolzesten Eroberungen liegen.

GUSTAV E. PAZAUREK-Stuttgart



BRUNO MAUDER — BOWLE MIT GLÄSERN

Ausführung: Fachschule für Glasindustrie, Zwiesel

ZU DEN GLÄSERN VON BRUNO MAUDER

Auf der Bayerischen Gewerbeschau in München 1912 hat bei der Gruppe der Fachschulen besonders die Schule für Glasindustrie in Zwiesel durch die Mannigfaltigkeit und Qualität ihrer Arbeiten Aufsehen erregt und manchen Freund schöner Gläser veranlaßt, sich eingehender mit diesem Institut zu beschäftigen. Man fand sich dann bei näherer Vertrautheit und Bekanntschaft mit der Produktion der Schule einer Musteranstalt gegenüber, die in ihrer Art ganz einzig ist und die mit Recht in ihrem Jahresbericht 1913/14 von sich sagen darf: „Die Fachschule für Glasindustrie in Zwiesel ist bis zur Zeit die einzige Fachschule in Deutschland, welche jungen Leuten für die verschiedenen Berufszweige der Glasindustrie die hierzu nötige Vorbildung bietet. Sie befaßt sich nicht bloß mit der Ausbildung von Schülern im Musterzeichnen, in der Malerei, im Gravieren, Schleifen und Aetzen, sondern vermittelt auch angehenden Glastechnikern durch Unterricht und praktische Uebungen alle notwendigen chemisch-technischen Kenntnisse". Diese Fachschule stellt also eine ideale Vereinigung von Theorie und Praxis unter dem Zeichen der Kunst dar; es herrscht in ihr eine ähnlich bildsame Atmosphäre wie in den alten Meisterwerkstätten, die sich ja in unserem Zeitalter der Industrialisierung leider mehr und mehr als unfähig erwiesen, die Erziehung des gewerblichen Nachwuchses zu übernehmen. Für Bayern und die Glasindustrie des Bayerischen Waldes, in dessen Herzen Zwiesel liegt, hat die Zwieseler Fachschule eine nicht geringe Bedeutung erlangt, denn sie versieht die Glashütten und Betriebe des ganzen bayerischen Glasindustriegebiets mit gut gerüsteten, in allen technischen und fachlichen Fragen beschlagenen Arbeitern und bewirkt so die fast ausschließliche Verwendung von einheimischen Arbeitskräften, während man dort früher den böhmischen Glasarbeitern wegen ihrer besseren Vorbildung den Vorzug gab.

Der Aufschwung der Zwieseler Fachschule ist hauptsächlich das Werk ihres Direktors Bruno Mauder, mit dem die staatliche Unter-



BRUNO MAUDER — KRISTALLGLÄSER

Ausführung: Bayerische Kristallglasfabriken vorm. Steigerwald



BRUNO MAUDER — GLÄSER

Ausführung: Bayerische Kristallglasfabriken vorm. Steigerwald



BRUNO MAUDER SCHALEN

Ausführung: Bayerische Kristallglasfabriken vorm. Steigerwald



BRUNO MAUDER GLASDOSEN

Ausführung: Bayerische Kristallglasfabriken vorm. Steigerwald



BRUNO MAUDER — BOWLE

Ausführung: Fachschule für Glasindustrie, Zwiesel

richtsbehörde den richtigen Mann an diesen wichtigen Platz stellte. Seit Bruno Mauder an der Spitze einer zielbewußten Lehrerschaft die Schule leitet, hat sie einen außerordentlichen Aufschwung genommen. Mauders eigene künstlerische Persönlichkeit wurde dabei entscheidend für alle Leistungen der Schule; sein Stil herrscht unumschränkt, und man fühlt sich versucht, an ähnliche Erscheinungen bei den alten Porzellanmanufakturen zu erinnern, wo auch jeweils der Manufakturdirektor oder Hauptmodelleur den Stil einer Periode bestimmte.

Mauder besitzt eine hervorragende ornamentale Begabung, sein Erfindungsreichtum scheint unbegrenzt, und dabei hat jede neue Variante, die er findet, Zusammenhang mit dem Ganzen seines Werkes. Für alte Stile, besonders für Empire und für den Stil von 1830, scheint er eine zärtliche Verehrung aufzubringen, auch der künstlerische Ausdruck der Neu-Wiener dürfte ihn interessiert haben, besonders in den Farbenkombinationen, z. B. in dem pikanten und herben Nebeneinander von Gold und Schwarz. All diese Erkenntnisse und Eindrücke, Eigenschaften und Absichten schmolzen in Mauders ornamentalem Stil zusammen, und ihn hatte Mauder einzusetzen, als er begann, für die verschiedensten Gebiete der Glasindustrie und des Glaskunstgewerbes wirklich vorbildliche Entwürfe zu liefern. . .

An der Spitze einer gut ausgestatteten Fachschule stehend, inmitten eines Gebietes, dessen hauptsächlichste Industrie die Glasbereitung ist, mußten sich ihm auch bald die feinsten Raffinements der Technik enthüllen, und es konnte nun jenes nur wenigen Künstlern vergönnte Schaffen anheben, bei dem Kunst und Technik in die lebendigsten und förderlichsten Wechselwirkungen treten. Jeden Entwurf konnte Mauder in der eigenen Anstalt der Verwirklichung entgegenreifen lassen, in allen Stadien der Herstellung konnte er ein Glas, einen Pokal, eine Dose, eine Schale sehen, und mehr und mehr stellte er aus solchen Erkenntnissen heraus seine Entwürfe auf die Möglichkeiten des Materials ein und auf die oft zufälligen Ergebnisse der Technik. Wenn daher auf irgendwelche kunstgewerblichen Erzeugnisse unserer Zeit das leider schon ein wenig abgenützte, aber doch so schöne Wort „materialgerecht“ angewandt werden darf, so auf die Gläser Bruno Mauders. Trotz allen Reichtums der Form und trotz aller Originalität ihres Dekors sind sie ganz aus den Selbstverständlichkeiten des Materials heraus entstanden. Man sehe sich darauf hin etwa die hier abgebildeten Kristallgläser oder die

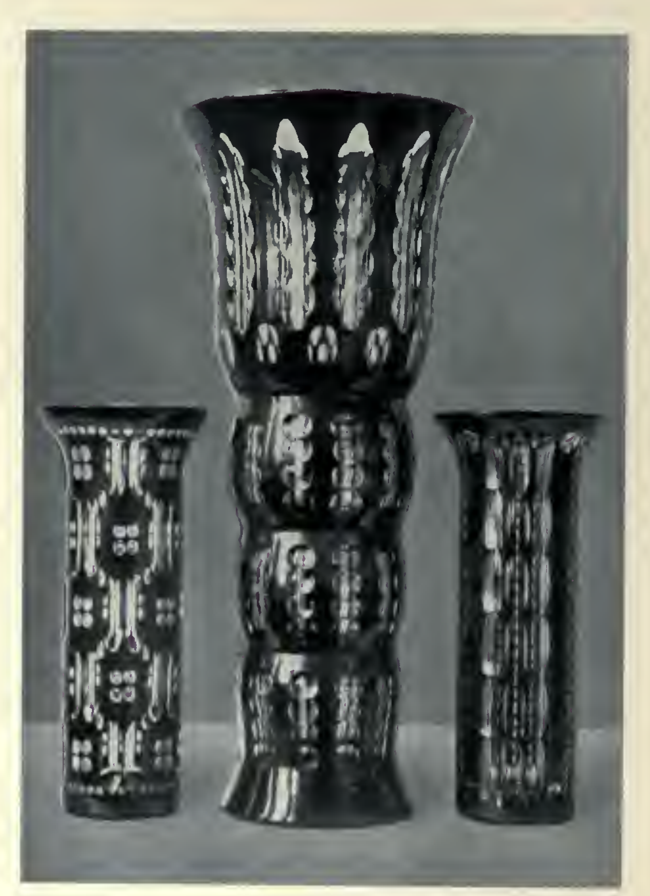
Schalen und Dosen an. Man empfindet sogleich, daß dem Künstler bei ihrer Aufformung das Werkzeug genau bekannt und gegenwärtig war, das zu ihrer Herstellung dient, daß er unnötige Komplikationen der Form, Bizarrerien der Silhouette, so verlockend sie dem Künstler erscheinen mußten, vermied um der Technik willen. Aehnlich verhält es sich bei der ornamentalen Dekorierung der Gläser, die freilich neben der Formgebung nur etwas Sekundäres ist, die man aber doch nicht gerne missen möchte, da gerade die Nachbearbeitung und Schmückung des Glases erst das edle Material in allen seinen Wirkungsmöglichkeiten zeigt. Mauder weiß aufs beste, ob ein Glas seiner Zweckbestimmung und seiner Form nach besser geschliffen, graviert oder geätzt in die Erscheinung tritt, ob sich ein gewisses Ornament besser in dieser oder in jener Technik präsentiert und auch, wo die verschiedenen Techniken unbeschadet der Stileinheit und Stilreinheit ineinander übergreifen und nebeneinander bestehen dürfen. Hinsichtlich des bunten Dekors und der oft als unangebracht und als dem Glas unangemessen gescholtenen farbigen Bemalung hat Mauder neue Wege gewiesen und



BRUNO MAUDER GRAVIERTE GLÄSER
Ausführung: Fachschule für Glasindustrie, Zwiesel



ÜBERFANGSCHALE, RUBINGLAS, BEMALTE DOSE NACH ENTWURF VON B. MAUDER
SCHALE UND GLAS SCHÜLERARBEITEN



BRUNO MAUDER ÜBERFANGGLÄSER
Ausführung: Fachschule für Glasindustrie, Zwiesel

manchen Zweifelnden zu seiner Anschauung bekehrt, die sich zu froher Buntheit bekennt. Namentlich die Verbindung von farbigem Glas mit farbiger Bemalung hat Mauder mit schönen Beispielen belegt: etwa mit einer gedrungen gebauten Puderdose, bei der auf milchiggrünlichem Grund ein zierliches Doppelband in Gold und Schwarz eine starke Verlebendigung der Fläche bewirkt. Bei Ziergefäßen in einfärbigbuntem Glas von tiefer Leuchtkraft und Farbenschönheit hat Mauder den Nachdruck auf einen geradezu architektonischen Aufbau, auf geschmackvolle Proportionierungen, auf graziöse Uebergänge aus der Vertikalen in die Horizontale, auf weich modellierte Verjüngungen, auf gut begründete Anschwellungen gelegt. Dabei ist darauf gesehen, daß die Flächen das Licht gut auffangen und in schönen Brechungen widerstrahlen, wobei auch ihr eigener Glanz mit aufleuchten kann. In der äusseren Form klingt bei diesen Gestaltungen manchmal das Empire an, allerdings durch ein Temperament gesehen, ähnlich wie in den von Mauder gestalteten Ueberfanggläsern, in denen die schöne Art Egermanns wieder zur Geltung kommt. Mit Recht geht Mauder bei dieser zu spielerischen Künsteleien lockenden Technik aller Ueberspitzung der Motive und aller übertriebenen Detaillierung der Ornamente aus dem Weg. Er läßt auch hier die Schönheit des Materials wirken, des rubinierten Glases, aus dem durch Kugel- oder Ovalschnitte, die durch den Ueberfang hindurch bis zum farblosen Glas gehen, das Ornament blitzend herausgearbeitet ist. Es sind mir in dieser Hinsicht besonders zwei Ueberfangschalen Mauders in Erinnerung, die in Form und Dekor gleich vortrefflich sind: über weißem, schlichtem Fuß die gedrungen aufsteigende, weit geöffnete rubinierte Schale mit vorzüglich ornamentierten, zum Lippenrand aufsteigenden Gravierungen, der Rand selbst durch einen Ovalschliff-Kranz unendlich zart aufgelockert und betont. Größte Einfachheit bewirkte da stärkste Wirkung, was freilich nicht heißen soll, daß Mauder der Einfachheit zuliebe allen prunkvollen Ausgestaltungen abhold ist. Ich kenne im Gegenteil Prachtpokale von ihm, die in ihrem ornamentalen Reichtum und in ihren technischen Kombinationen hinter den vielbewunderten Prunkstücken der Wiener, die man bei der Deutschen Werkbund-Ausstellung in Köln im Oesterreichischen Haus sah, in nichts zurückstehen. Mauders Art ist überhaupt nicht einseitig und es diene dessen zum Beweis, daß er auch als Holzschnitzer sich betätigt und dabei dem Wuchtigen, Derbschlächtigen besonders bei seinen humorvollen Tierskulpturen den Vorzug gibt. Auch auf diesem Gebiet berührt sich Mauders eigenes künstlerisches Schaffen mit seiner Lehrtätigkeit, denn der Zwieseler Glasindustrie-Fachschule ist eine Holzschnitzerschule angeschlossen, und in dieser wie in jener wirkt Mauders erfrischendes Vorbild auf eine tüchtige und überzeugte Schülerschaft.



BRUNO MAUDER PRUNKGLAS
Ausführung: Fachschule für Glasindustrie, Zwiesel

Georg Jacob Wolf

„Nach allen Regeln der Kunst“ sagt jemand wie sprichwörtlich. — Als ob es Regeln gäbe!

Es kommt stets nur auf das Unterscheidende (also Sprechende, Verdeutlichende) an in der Kunst, nicht auf das Gemeinsame.

Das Wahrsein allein hilft gar nichts. Ueberzeugen muß man als Künstler. G. Floerke.



HEINRICH MISSFELDT FRITZ REUTER-BRUNNEN IN BERLIN-NEUKÖLLN



MAX PFEIFFER



MEDAILLE KÖNIG LUDWIG III.

MEDAILLEN VON MAX PFEIFFER

Wer den Entwicklungsgang der in den letzten Jahrzehnten zu neuer Blüte gebrachten Medaillenkunst mit einigem Interesse verfolgte, der wird die Beobachtung gemacht haben, daß ein gut Teil des Fortschrittes der Pflege und großen Ausbreitung der Porträtmedaille zuzuschreiben ist. Wir haben hier aber nicht die Menge der konventionellen Huldigungsmedaillen auf Regenten oder die Gedenkpfennige offiziellen Charakters, die den Markt überschwemmen, im Auge, wir denken vielmehr an gegossene Medaillen mit Privatporträts. Nur ihre Pflege ermöglicht die langerstrebte Wiederbelebung der modernen Medaille durch die Werke der italienischen und deutschen Renaissance. Natürlich müssen auch die „beati possidentes“ durch Aufträge das ihrige dazu beitragen, um den Künstlern Gelegenheit zu geben, dieses Studium der vorbildlichen Renaissancemedaillen einerseits oft möglich zu machen und andererseits verwerten zu können; sie dürfen nicht vergessen, daß hier tiefere geistige Werte zu finden sind als beispielsweise in den kostspieligen Uebertreibungen des Kleiderluxus. Auch die Freude am Schaffen soll durch die Erteilung von Aufträgen an unsere Künstler geweckt und wach gehalten werden. Es wäre ernstlich zu bedauern, wenn Künstler wie Max Pfeiffer, dessen vorzügliche Medaillen zum Gegenstand dieser kleinen Monographie ausgewählt wurden, der Kunst und der Mitwelt ihre Werke deshalb vorenthalten würden, weil sie von Auftraggebern nicht genügend zur Betätigung auf ihrem Schaffensgebiete angefeuert werden.

Max Pfeiffer ist uns als Schöpfer von Medaillen erst seit einigen Jahren bekannt geworden. Schon ehe er sich der Medaillenkunst zuwandte, konnte er auf eine erfolgreiche Tätigkeit auf dem Gebiete der Architektur zurückblicken; auch als Schöpfer einer Reihe von Grabdenkmälern hat er seinem Namen bei den Fachgenossen einen guten Klang zu geben verstanden. Außerdem ging seine künstlerische Betätigung auf die Bearbeitung von Edelmetallen und Halbedelsteinen. Schon mehrmals wurde Pfeiffer mit ersten Auszeichnungen bedacht. Und nun lernen wir den Künstler auf dem Gebiete der Medaillenkunst als hervorragenden Porträtisten kennen. Eine kurze Cha-



MAX PFEIFFER PLAKETTE





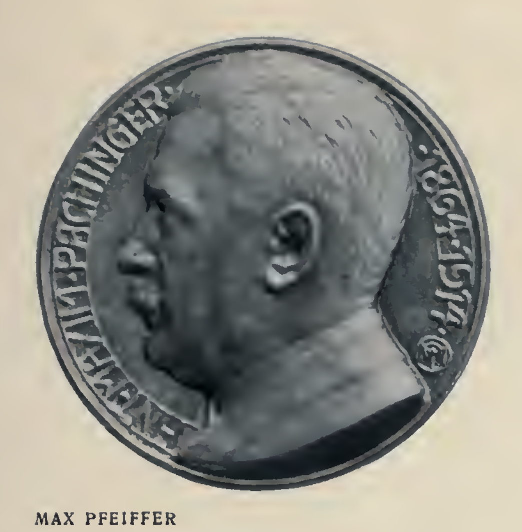
MAX PFEIFFER MEDAILLE

rakteristik der Pfeifferschen Porträtmedaillen zu geben, hatte ich bei den alljährlichen Besprechungen der Hitlschen Medaillenkonkurrenz in der Zeitschrift „Kunst und Handwerk" schon mehrmals Gelegenheit. Bei dem letztjährigen Wettbewerb um das beste Porträt S. M. König Ludwigs III. hat Max Pfeiffer durch Vorlage der in Abbildung Seite 197 wiedergegebenen Medaille einen zweiten Preis davongetragen. Und was ich dort gesagt, möchte ich hier wiederholen. Pfeiffer ist vornehmlich Porträtkünstler, er zählt nicht zu den vielen, die sich schnell fertig an die Oeffentlichkeit drängen, sein Schaffen ist innerstes und eigenstes Erleben, und wenn sich die treibende Kraft im vollendeten Werk ausgelebt hat, so findet er seine Ruhe. Nicht die Sucht nach Effekt, den das Werk auf andere üben soll, ist der Kern seines künstlerischen Schaffens, sondern die purste Arbeitsfreude, ein ringendes Werden, das quälende Zweifeln und die schließliche Bewältigung einer gestellten Aufgabe.

Zu den diesen Zeilen beigegebenen Illustrationen noch einen Begleittext zu schreiben, erscheint überflüssig, da die Bilder durch Auf- und Umschriften hinreichend erklärt sind.



MAX PFEIFFER MEDAILLE





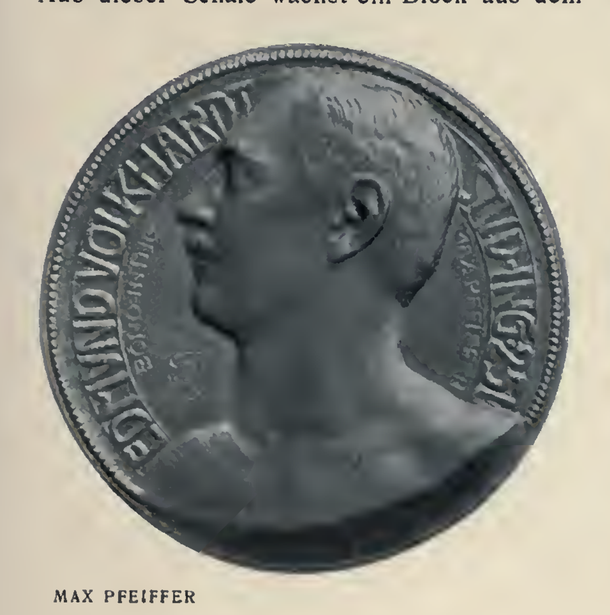
MAX PFEIFFER MEDAILLEN

Die künstlerischen Vorzüge dieser Arbeiten hervorzuheben, sind gleichfalls die Abbildungen besser als Worte geeignet.

Ein reifes Talent auf verheißungsvollen Wegen! MAX BERNHART

DER FRITZ REUTER-BRUNNEN IN NEUKÖLLN

Die Berliner Vorstadt Neukölln hat durch den Reuterbrunnen des Bildhauers H. MISSFELDT einen stimmungsvollen Straßenschmuck erhalten. Der Brunnen, dessen Rückseite von einem Laubengang eingefaßt und abgeschlossen wird, besteht aus einem großen Wasserbecken, in dessen Mitte sich eine gewaltige Schale aus Muschelkalkstein erhebt. Aus dieser Schale wächst ein Block aus dem gleichen Material hervor, an dem das Bildnisrelief des Dichters angebracht ist, und der bekrönt wird von einer Kindergruppe: Lining und Mining mit Perücke und Haube der Großeltern. Dem Künstler ist mit diesem Reuterdenkmal ein Werk von schöner monumentaler Wirkung gelungen. Als Brunnen hat es den Vorzug, der leider sehr vielen solchen Anlagen fehlt: es ist wirklich ein Brunnen, bei dem der Reiz des lebendig fließenden Wassers mit seinem Rauschen aufs schönste zu Ausdruck und Geltung kommt. Wird nun — was in diesem Frühjahr geschehen soll — der gärtnerische Schmuck in der Umgebung des Brunnens hinzukommen, so wird in der ganzen Anlage ein Platz geschaffen, der als eine hervorragende Zierde für das Stadtbild gelten kann (Abb. S. 196).





MAX PFEIFFER MEDAILLE





MAX PFEIFFER — MEDAILLE





ARCHITEKT K. SIEBRECHT-HANNOVER

HERRENHAUS AUERMÜHLE: GARTEN-ANSICHT



ARCHITEKT K. SIEBRECHT GUTSANLAGE AUERMÜHLE: BLICK VOM KLEINEN GARTEN ZUM HERRENHAUS

ARBEITEN DES ARCHITEKTEN KARL SIEBRECHT-HANNOVER

Wenn man mit der Bahn etwa von Hannover nach Hamburg fährt, so müßte man eigentlich zu beiden Seiten der Bahn das liegen sehen, was man auf der Karte „Lüneburger Heide" nennt. Vor zwanzig Jahren fand man so etwas wohl noch. Heute wird man vergeblich ausschauen nach den weiten Flächen, die man wirklich „Heide" nennen darf. Ueberall Wald, Wiesen, Acker, hier und da Fischteiche, und nur ganz abgelegen noch größere Flächen, die die alte Heidelandschaft auch uns noch zeigen. Diese Wandlung des ehemals ungenützten oder wenig genützten Heidebodens ist nicht nur in der Nähe der Bahnstrecke zu spüren, sondern fast das ganze große Heidegebiet ist in Kultur gebracht worden. Verhältnismäßig gering sind die Flächen, die noch das ehemalige Landschaftsbild zeigen und in wenigen Jahren wird auch hiervon nicht mehr viel vorhanden sein, besonders wenn unser lieber und hochverehrter Hannoverscher Mitbürger, Herr von Hindenburg, uns noch recht viele Russen schickt, die auch die letzten Reste beseitigen. Die Literatur hatte sich der Heide bemächtigt und dann war sie verloren. Wer es irgend sich erlauben kann und dafür einige Mittel anlegen darf, kauft sich ein Heidegütchen oder auch ein größeres Heidegut, um auf eigener Scholle zu sitzen, und sich hier vom Geruch der heimatlichen Erde eine Nase voll mit in die Stadt zu bringen. Eine ganze Anzahl Neuanlagen zeugen von diesem Umwertungsprozeß in der Heide. Eine dieser Anlagen führen wir in den beigefügten Abbildungen vor.

Die kleine uralte Auermühle in einer 80 bis 100 m breiten, ca. 20 m tiefen Talmulde mitten in der Heide mit dem spiegelklaren Mühlenbach und -teich sollte in eine moderne Gutsanlage umgewandelt werden, und diese Umwandlung hat der Architekt KARL SIEBRECHT in Hannover mit glücklichstem Erfolg geschaffen. An den abfallenden Böschungen des Tales noch überall die alte, feine Heidelandschaft mit meterhoher Heide, prächtigen Wacholderbäumen, Eichen- und Birkenbestand, im Grunde flache grüne Wiesen beiderseits des Forellenbaches, in unmittelbarer Nachbarschaft und zum Gute gehörig viel



ARCHITEKT K. SIEBRECHT — HERRENHAUS AUERMÜHLE: HERRENZIMMER

Ofen von G. Krüger, Berlin

Wald mit ergiebiger Jagd. In diesem schmalen Grunde die alte Mühle, das einzige, was von alten Gebäuden zu erhalten war. Die übrigen Gebäude waren sehr schlecht und standen wahllos und ungeordnet auf dem Hofe. Was davon brauchbar war, ist nahe dabei wieder aufgerichtet, um als Wohnstätten der Gutsleute zu dienen. Bei dieser Belegenheit und bei dem beschränkten Raum, besonders in der Breite, ergab sich die Anlage in Abmessung und Anordnung fast von selbst. So wenigstens will es jetzt erscheinen. Um einen rechteckigen Hof gruppieren sich an drei Seiten die Gebäude, und zwar so, daß die Eingänge zu den Ställen und Häusern windgeschützt sind. Die eine Langseite des Hofes blieb unbebaut. Hier über die einfassende niedere Mauer hinweg, sieht man in den tieferliegenden Blumengarten, der an dieser Stelle den tiefliegenden, unbebaubaren, schmalen Geländestreifen bis zum Bach einnimmt. Am Bach prächtige Bäume, die auch nach dieser Seite hin den Hof abgeschlossen erscheinen lassen. An der Einfahrt der Reihe nach die Wirtschaftsgebäude, als Schmiede, Werkstattgebäude, Räume für landwirtschaftliche Maschinen, Geräte und Ackerwagen. An der Langseite Kuhstall, Pferdestall, Autohalle. Ueber diesen Stallungen und Werkstätten teils Bodenräume für Erntevorräte, teils Wohnungen für Handwerker, Schweizer, Kutscher, Gärtner usw. Die letzte kurze Hofseite nimmt das stattliche Herrenhaus ein, Front und Vorfahrt nach Norden zum Hof. Die ganze Anlage fügt sich dem Landschaftsbilde zwanglos ein und wird das noch mehr tun, wenn in nur wenigen Jahren die feine grüne Bemoosung der Heide gewachsen sein wird.

Zu den landwirtschaftlichen Gebäuden, die in Abmessung und architektonischem Aufwand sich dem Herrenhaus unterordnen, sich zu äußern, wird im Rahmen dieser Zeitschrift weniger Bedeutung haben, dagegen soll die höchst glückliche Neugestaltung des Herrenhauses gebührende Erwähnung finden. Vom Hof und der Vorfahrt betritt man unmittelbar die geräumige Diele des Erdgeschosses, die mit ihrer Kaminnische den Mittelpunkt des Hauses bildet und mit



ARCHITEKT K. SIEBRECHT-HANNOVER HERRENHAUS AUERMÜHLE: GARTENANSICHT

ihrer kräftigen Farbgebung, mit klinkerbraunem Fußboden und einfacher braungrauer kieferner Vertäfelung, weißgetünchten Wänden als Hintergrund für die zahlreichen, farbenkräftigen Gemälde, durchaus niederdeutsche Art zeigt. Die reichen Beleuchtungskörper sind vom Bildhauer L. VIERTHALER-Hannover. An der südlichen Längsfront sind dann die übrigen Wohnräume gelegen, denen nach dem Garten hin eine geräumige Terrasse vorgelagert ist. Außerdem bietet eine gedeckte, aber sonst offene Gartenhalle der Familie im Sommer Aufenthalt für die Regentage, die in dieser Gegend nicht gerade selten sind. Für die Neugestaltung all dieser Räume hat K. Siebrecht höchst erfreuliche Lösungen gefunden. In den beiden Flügelbauten an der Hofseite sind außerdem noch einerseits die Wirtschaftsräume, auf der anderen Seite die Geschäftsräume des Gutsinspektors untergebracht. Im Obergeschoß um die gleiche geräumige Diele an der Südfront die Schlaf-, Ankleide- und Badezimmer der Familie. Im rechten Flügel die Schlaf- und Wohnräume des Gutsinspektors. Im Dachgeschoß bei gleicher Anordnung eine größere Anzahl Fremdenzimmer für die häufigeren und oft sehr großen Jagdgesellschaften. Die Wohnung des Inspektors war im Hause selbst unterzubringen, weil das Haus vorerst nur im Sommer bewohnt wird und während des Winters nicht ganz leer stehen darf. Schon die sehr umfangreiche und aufs beste durchgeführte Bade- und Wasserversorgungs-Einrichtung verlangte auch für den Winter sorgfältigste Pflege. Eine kleine Zentralheizungsanlage in Verbindung mit der Warmwasserheizung sorgt für die Durchwärmung des Hauses auch bei kältestem Wetter. Im übrigen ist das ganze Haus, weil Holz in reichlicher Menge vorhanden ist, mit stattlichen Kachelöfen ausgestattet, von denen unsere Bilder einige zeigen. (Die Modelle hierzu vom Bildhauer GEORG KRÜGER-Berlin, die Ausführung von der Firma Ernst Teichert, G. m. b. H., Meißen.) — Für die Beleuchtung der Gutsanlage, außerdem zum Betrieb der Wasserversorgung gibt heute die alte Mühle die Kraft, nachdem sie durch Turbineneinbau umgestaltet wurde.



G. KRÜGER-BERLIN AUERMÜHLE: OFEN IM SPEISEZIMMER

Die ganze Anlage wurde in der Zeit von Mai 1911 bis Juli 1912, also während etwa eines Jahres ausgeführt. Bei den unendlichen Schwierigkeiten in der Materialbeschaffung (es führte keine Chaussee zum Gute und alles Baumaterial mußte auf Wagen herbeigefahren werden) war das nicht gerade leicht zu bewirken.

Vollkommen anders geartete Werke des gleichen Architekten führen die übrigen Abbildungen vor. Das Verwaltungsgebäude der Hannoverschen Keksfabrik H. Bahlsen (Leibniz-Keks) entstand im Jahre 1911/12. Es dient einer seit längerem vorhandenen Fabrikanlage als Abschluß an einer der Hauptstraßen Hannovers.





ARCHITEKT K. SIEBRECHT-HANNOVER — HERRENHAUS AUERMÜHLE: SPEISEZIMMER



ARCHITEKT K. SIEBRECHT-HANNOVER   HERRENHAUS AUERMÜHLE: DIELE IM ERSTEN OBERGESCHOSZ



ARCHITEKT K. SIEBRECHT-HANNOVER — HERRENHAUS AUERMÜHLE: DIELE IM ERDGESCHOSZ

Beleuchtungskörper und Schnitzereien von L. Vierthaler-Hannover



ARCHITEKT K. SIEBRECHT-HANNOVER — HERRENHAUS AUERMÜHLE: DIELE IM ERDGESCHOSZ

Beleuchtungskörper und Schnitzereien von L. Vierthaler-Hannover



ARCHITEKT K. SIEBRECHT-HANNOVER WOHNHAUS IN HANNOVER: FERDINAND-WALLBRECHT-STRASZE
Bildhauerarbeiten von G. Krüger-Berlin



ARCHITEKT K. SIEBRECHT-HANNOVER WOHNHAUS IN HANNOVER: AUF DEM LÄRCHENBERGE
Bildhauerarbeiten von L. Vierthaler-Hannover



ARCHITEKT K. SIEBRECHT — H. BAHLSENS KEKSFABRIK, HANNOVER: VERWALTUNGSGEBÄUDE, HAUPTTREPPE

Eine häßliche Straßenknickung schien die Gestaltung der Fassade sehr zu erschweren. Erhebliches Entgegenkommen der städtischen Behörde ermöglichte indes, die Knickung dadurch zu beseitigen, daß der Hauptgebäudeteil in die Bauflucht, und teils sogar etwas davor gerückt wurde, während ein etwas untergeordneter Gebäudeteil, der Eingang, Treppenhaus, Garderoben usw. enthält, gegen diesen Hauptteil um 4 m zurückgelegt wurde. Die nun wirkungsvoll vorspringende Ecke dieses Hauptgebäudes gab Anlaß zu kräftigster Betonung. Eine Brunnenhalle an der Ecke belebt mit ihrem tiefen Schlagschatten das Straßenbild. (Der Brunnen selbst fehlt zwar noch.) Ein kräftig ausladender Konsolstein auf dem markigen Eckpfeiler gab Platz für eine Bronzeplastik des Professors Georg Herting, die der Firma als Wahrzeichen dient und die weithin im Straßenbild sichtbar ist. Grundriß und Höhenentwicklung des Gebäudes hatten sich dem dahinter liegenden alten Fabrikbau in allem anzupassen, so daß auch das Aeußere, so wie es jetzt dasteht, nicht etwa willkürliche Bildung ist, sondern aus gegebenen Verhältnissen folgerichtig entstehen mußte. Die längliche, vierteilige, offene Bogenhalle in der rechten Gebäudehälfte dient dem Verkehr des Publikums und bot wiederum Anlaß zu kräftiger Betonung und plastischem Schmuck, der, wie überall am Aeußern des Gebäudes, von Prof. G. Herting stammt. Eine

K. SIEBRECHT — H. BAHLSENS KEKSFABRIK: EINGANG ZUM KONTOR



ARCHITEKT K. SIEBRECHT-HANNOVER

H. BAHLSENS KEKSFABRIK, HANNOVER: VERWALTUNGSGEBÄUDE

geschlossene Vorhalle mit zwei reich geschnitzten Bänken (Bildhauer GEORG KRÜGER-Berlin) und Schildbogengemälden von JULIUS DIEZ führt dann zu dem offenen Verkaufslokal, das vom Maler MITTAG ausgestaltet wurde. Von diesem Verkaufslokal kann man durch große Glasfenster den sehr interessanten Betrieb in der Fabrik selbst beobachten.

Das übrige Erdgeschoß enthält ein großes Kontor mit angefügtem Sprech- und Beratungszimmer für den Verkehr mit der auswärtigen Kundschaft und ferner die Privatkontore.

In den Obergeschossen sind die Kontore für Rechnung und Buchhaltung, Registraturen und was sonst alles ein solcher Riesenbetrieb an kaufmännischer Betätigung erfordert.

In der rechten Gebäudehälfte im Obergeschoß, durch zwei Geschosse gehend, befindet sich der große Repräsentations-Saal mit prächtigen Wandgemälden von Julius Diez. Er wird für Vorträge und kleine Ausstellungen zur Verfügung gestellt und viel benutzt.

Im Aeußern ist hier und da der plastische Schmuck noch nicht fertiggestellt und bietet noch Gelegenheit zur Betätigung für mehrere Jahre hinaus. Sicher ist es selten, aber um so erfreulicher, wenn selbst unsere Zeit noch Bauherren kennt, die warten können und sogar Freude daran haben, immer und immer wieder dem wichtigsten Bau ihres Lebens ein Schmuckstück hinzuzufügen und die so sich gewissermaßen die Freude am Erstehen auf Jahre zu verteilen wissen.

Die erhebliche zur Verfügung stehende Straßenfront wurde durch das Verwaltungsgebäude nicht vollkommen ausgefüllt. Es blieb ein Stück von ca. 40 m frei. An dem nicht gerade schönen Brandgiebel des nebenstehenden vierstöckigen Mietshauses entstand dann im Einvernehmen mit der Stadtverwaltung die kleine städtische Feuerwache, die ebenfalls von H. Bahlsens Keksfabrik errichtet wurde. Die bescheidenen Abmessungen entsprachen genau den Erfordernissen und sowohl die hieraus sich ergebende beschränkte Größe und die Zurückhaltung in architektonischem Aufbau steigern den Hauptbau in seiner Wirkung. Ein ebenfalls bescheidener Gebäudeflügel, der diesen Hof nach dem dahinterliegenden Fabrikgebäude, also nach der dritten Seite, zum Abschluß bringen soll, wird, wenn der Herrgott uns den Frieden schenkt, voraussichtlich in wenigen Jahren entstehen.



ARCHITEKT K. SIEBRECHT — H. BAHLSENS KEKSFABRIK, HANNOVER: DETAIL DER FASSADE
Bildhauerarbeiten von G. Herting-Hannover

An einer Nebenstraße waren nach Abbruch älterer Gebäude die Fabrikbaulichkeiten durch einen Neubau für Fabrikzwecke ebenfalls zum Abschluß zu bringen. Dieser Bauteil zeigt erheblich anderen Charakter. Er ist ein Backsteinbau von dunkelbraunvioletter Farbe und in ernsten Formen, der aber durch reichen plasti-



ARCHITEKT K. SIEBRECHT-HANNOVER H. BAHLSENS KEKSFABRIK, HANNOVER: FABRIKBAU LISTERSTRASZE

schen Majolika-Schmuck von Professor G. HERTING, bezugnehmend auf die liebenswürdigen Erzeugnisse der Firma, kräftig belebt wird. In diesem Gebäudeteil sind außer Arbeitssälen in der Hauptsache Wohlfahrtseinrichtungen, Speisesäle für Männer und Frauen, Bade-Einrichtungen, Garderoben und ähnliches untergebracht. Im Aeußern zeigt auch dieses Gebäude deutlich, was ungefähr im Innern vorgeht.

Zum Schluß seien noch einige kurze Bemerkungen über die beiden letzten Wohnhausbauten Karl Siebrechts angefügt.

Das Wohnhaus Ferdinand Wallbrechtstr. 8 A, entstand in unmittelbarer Nähe der Keksfabrik in einer Straßengabelung auf spitzwinkeligem Grundriß. Wäre das Grundstück bis in die Spitze bebaut, so würde der Blick auf den Fabrikbau der Keksfabrik von einer wichtigen Straße zugebaut worden sein. Es handelte sich also darum, wenigstens im Erdgeschoß, die Spitze dieses Grundstücks zu erheblichem Teile frei zu lassen. Unter Mitwirkung der Keksfabrik wurde das ermöglicht, gleichzeitig erlaubte die städtische Baubehörde, als Entschädigung für die nichtbebaute Spitze, eine Ueberbauung des Trottoirs im Zugang einer stilleren Wohnstraße, wodurch gleichzeitig die Front des sonst eigentlich recht schmalbrüstigen Baues erheblich verbreitert ist. Hieraus erklärt sich die etwas eigenartige Gestaltung des Ganzen. Auch die starke Auskragung der oberen Geschosse, die den knapp gewordenen Grundriß wieder etwas ergiebiger werden ließ, findet hierin ihre Erklärung. Das Ganze ist jedenfalls ein Beweis für die Möglichkeit, auch das Stadtbild von heute eigenartig und belebend zu bilden, wenn von allen Seiten soviel Entgegenkommen gezeigt wird wie hier. Das Haus ist in der Hauptsache ein Putzbau, die Fenster-Einfassungen und Strukturteile sind mit dunkelbraunen Terrakotten bekleidet. Der plastische Schmuck, ebenfalls Terrakotta, ist vom Bildhauer GEORG KRÜGER-Berlin. Das dunkelfarbige Dach, die weißen Fenster und kräftig-farbigen Türen tun ein weiteres, um das Haus in dem sonst etwas öden und unruhigen Straßenbild wohltuend eindrucksvoll erscheinen zu lassen.

Das Haus Fittger Auf dem Lärchenberg ist ein einfaches Reihenhaus in stiller Wohnstraße, nahe dem schönen Stadtwalde. Da die nicht breite Straße ein Ueberschauen des Ganzen kaum zuläßt, hat sich der Architekt mit einer kräftigen Betonung des Einganges begnügt. Der plastische Schmuck zu diesem Bau ist vom Bildhauer L. VIERTHALER. Auch dieses Haus ist Putzbau, die Architekturteile aus dunklem, rotbraunen Eisenstein, das Dach aus dunkelgesinterten Pfannen, die Fenster weiß, das Ganze von ruhiger, wohltuender Farbgebung.



ARCHITEKT K. SIEBRECHT

H. BAHLSENS KEKSFABRIK, HANNOVER: FEUERWACHE



ARCHITEKT K. SIEBRECHT-HANNOVER — H. BAHLSENS KEKSFABRIK, HANNOVER: SITZUNGSSAAL

Wandbild von Julius Diez-München — Bildhauerarbeiten von Georg Krüger-Berlin



ARCHITEKT K. SIEBRECHT-HANNOVER

H. BAHLSENS KEKSFABRIK, HANNOVER: VERWALTUNGSGEBÄUDE. VORHALLE ◘

Wandmalereien von Julius Diez-München



HUBERT WILM

„Kunst braucht Gunst“, sagt ein alter Spruch, und es ist damit gewiß nicht nur die persönliche Gunst eines Liebhabers oder Mäzens gemeint, der dem Künstler seine Werke abkauft und ihm dadurch ein freies, fröhliches Weiterschaffen ermöglicht. Man darf auch, und vielleicht sogar noch mehr, an die Gunst der Zeiten und der durch sie bedingten Umstände denken, die für das Gedeihen der Kunst mindestens ebenso bedeutsam, wenn nicht noch wichtiger wie das Wohlwollen des Liebhabers sind. Und trifft das schon ganz allgemein zu, so gilt es doppelt und dreifach für die dekorativen Künste. Günstige wirtschaftliche und kulturelle Vorbedingungen erzeugen hier den gesteigerten Bedarf, den wählerischen Besteller und den Künstler, der weitgehende Ansprüche zu befriedigen vermag. Fallen aber diese Voraussetzungen weg, so ist für die Kunst keine rechte Möglichkeit vorhanden, die stets triebbereiten, überall zu findenden Keime zu entwickeln.

Unter den dekorativen Künsten ist es besonders die angewandte oder Gebrauchsgraphik, die den Sonnenschein der Zeitengunst zu ihrer vollen Entfaltung sehr nötig hat. Wir hätten nie den hohen Stand der modernen angewandten Graphik erreicht, wenn nicht eine lange Friedenszeit den Boden für alles, was dem kultivierten Luxus angehört, also auch für die Gebrauchsgraphik in ihren vielfältigen Formen, aufs beste bereitet und ertragfähig gemacht hätte. Unmittelbaren Gewinn von solchen glücklichen „Konjunkturen“ hat natürlich zunächst nur der Künstler, der sie klug zu nützen weiß. Zu jenen jüngeren deutschen Künstlern nun, die das immer verstanden haben, ohne sich deshalb ins Handwerksmäßige zu verlieren, zählt auch der Münchener Graphiker Hubert Wilm. Seine Arbeiten wissen schon seit einigen Jahren die Aufmerksamkeit der ernsten Graphikfreunde in zunehmendem Maße zu fesseln, und man darf wohl sagen, daß Wilm, trotz seiner Jugend, auf verschiedenen Gebieten der angewandten (und auch der freien) Graphik heute bereits einen gesicherten Platz einnimmt und diesen, was noch mehr ist, auch zu behaupten weiß. Man könnte sich eigentlich fast wundern, daß Wilms Arbeiten so rasch Anerkennung gefunden haben;



HUBERT WILM ◻ UMZUGSANZEIGE (RADIERUNG)

denn wenn ihm auch zartere Klänge nicht eben selten gelingen, so ist doch seine Art weit mehr dem Herben und Strengen zugewandt; und man muß in der Beurteilung von Graphik schon ein wenig fortgeschritten sein, um Arbeiten wie denen Wilms oder wenigstens ihrem größeren Teil, vollkommen gerecht zu werden. Daß dies gleichwohl schon ziemlich allgemein geschieht, ist vielleicht auch ein Beweis für die Gunst der Zeiten, ohne die eine wertvollere Kunst nun einmal nicht blühen und Früchte tragen kann.



HUBERT WILM EXLIBRIS (RADIERUNG)

Hubert Wilms Entwicklung hat sich bis jetzt ohne größere Erschütterungen und Störungen von innen und außen vollzogen; und was seiner Kunst, vom eigenen künstlerischen Impuls abgesehen, immer wieder frischen Wind in die Segel gegeben hat, sind die mancherlei Anregungen, die er sich bei alten und neuen Meistern, bei Vollendeten und Werdenden geholt hat. Sein lebhafter, stets wacher Geist nimmt starke Eindrücke, die sich ihm am Wege bieten, gerne und mit Begierde auf, aber nicht, um sich ihrer, wie sie eben sind, für seine Zwecke zu bedienen, sondern um mit ihnen zu ringen, sie zu bezwingen und so zu einem Teil seiner selbst zu machen. Wilms graphisches Werk bietet deshalb das bemerkenswerte Beispiel einer Kunst, die inmitten der vielerlei Strömungen einer Zeit wie der gegenwärtigen sicher und unbeirrt ihren eigenen Weg geht und an der die Spuren dieser Zeit und ihrer bestimmenden Geister deutlich wahrnehmbar sind, ohne daß jedoch ihre Selbständigkeit und Eigenart darunter litte.

Wilm, der im November 1887 in Kaufbeuren (im bayerischen Schwaben) geboren ist, Schüler der Münchener Kunstgewerbeschule (Klasse Professor Th. Spieß) war und in München lebt, hatte, was für seine Art bezeichnend ist, seinen Stil bereits in seinen ersten Arbeiten in den Grundzügen ausgebildet. Er verstand sich schon damals vortrefflich darauf, für irgend einen Einfall oder Zweck die knappste graphische Formel zu finden. Die schwere, aber anscheinend mühelos geübte Kunst der Beschränkung auf das Wesentliche, eine strenge lineare Zucht und eine hervorragende Eignung für den speziellen Bedarf sind denn auch bis zum heutigen Tag die


H. WILM BROSCHE (MALEREI AUF ELFENBEIN)



H. WILM EXLIBRIS (RADIERUNG)


H. WILM BROSCHE (MALEREI AUF ELFENBEIN)

besonderen Merkmale der dekorativen Graphik Wilms geblieben. Daß sie sich diese Eigenschaften erwerben konnte, ist wohl zum nicht geringen Teil dem Umstand zuzuschreiben, daß Wilm jahrelang nur Zeichner war und erst später zur Radierung überging, die er selbst erlernte und rasch zu einem gefügigen Werkzeug in seiner Hand machte. Wilm hat verschiedene Versuchungen, auf dem Gebiete der Radierung sich in Reviere locken zu lassen, in denen seine Kunst nichts zu suchen hat, stets siegreich überwunden, und so sehen wir ihn heute mehr wie je den einfachen ausdrucksvollen, echt deutschen dekorativen Stil pflegen, der schon seinen frühesten Arbeiten ihr Gepräge gab und in dem sich Eleganz und Derbheit, Strenge und Leichtigkeit, Sachlichkeit und romantische Schwärmerei zu einem Ganzen verbunden haben, das durchaus den Eindruck vollkommener Stileinheit macht.



HUBERT WILM EXLIBRIS (RADIERUNG)

Zu jenen dekorativen, gebrauchsgraphischen Arbeiten, denen Wilms Liebe von seinen ersten Anfängen an gegolten hat, gehören u. a. die Exlibris. Weit über 100 solcher Blätter, von denen ein großer Teil radiert ist, hat Wilm bis jetzt geschaffen. Und wenn er auch öfter, der Mode und dem Auftrag gehorchend, reich ausgeführte, bildähnliche Luxusexlibris für Sammler radiert hat, so hat ihn sein gesunder stilistischer Instinkt doch immer wieder zur einfachen, aber um so einprägsameren dekorativen Marke hingeführt. Besonders geschickt ist Wilm in der Stilisierung von Pflanzenmotiven, Blumen usw. wie überhaupt in der Konstruktion dekorativer Rahmen oder Füllungen, die bei aller Strenge doch immer künstlerisch-lebendig und dabei auch graphisch sehr reizvoll sind; denn Wilm überträgt nicht eine Zeichnung mechanisch auf das Kupfer, sondern er übersetzt sie in das andere Material und gewinnt dadurch noch technische Sonderreize zu den künstlerischen Qualitäten des Entwurfs. Eines Kommentars bedürfen diese klaren, durch sich selber sprechenden Arbeiten wohl kaum. Das gleiche gilt in jedem Betracht von den radierten Besuchskarten Wilms. Sie gehören sogar zu den nicht allzu häufigen Beispielen ihrer Gattung, die man als mustergültig bezeichnen kann, da Wilm reiche und gefällige Umrahmungen gibt, die Fläche füllt und trotzdem der Schrift ihre Bedeutung als Hauptsache läßt. Und das Dekorative ist immer ein echtes Flächenornament, was eigentlich gerade bei Besuchskarten selbstverständlich wäre, aber doch nur selten beachtet wird.



HUBERT WILM ▫ BESUCHSKARTE (RADIERUNG)

Aehnliche Vorzüge sind den anderen dekorativen Arbeiten Wilms nachzurühmen, z. B. einigen Serien origineller Weinetiketten, die mit Erfolg an die Stelle der sonst üblichen, meist entsetzlich kitschigen Muster künstlerische und doch jedermann verständliche, den praktischen Bedürfnissen Rechnung tragende Entwürfe zu setzen suchen. Und dem, der etwa gleichwohl noch an der







HUBERT WILM
GLÜCKWUNSCHKARTEN
(RADIERUNGEN)



HUBERT WILM EXLIBRIS (RADIERUNG)



H. WILM BESUCHSKARTE (RADIERUNG)



H. WILM BESUCHSKARTE (RADIERUNG)



HUBERT WILM

GEDENKBLATT (RADIERUNG)



HUBERT WILM ▫ GLASFENSTER FÜR DAS NEUE RATHAUS IN FRANKFURT A. O.
Ausgeführt von J. Schmidt, Hoflieferant, Berlin



HUBERT WILM BAUMSTUDIE (RADIERUNG)

ungewöhnlichen dekorativen Begabung Wilms gezweifelt haben sollte, dürfte ein Satz Initialen, die er für eine Gießerei gezeichnet hat, den letzten Einwand entkräften; denn diese so oft gestellte Aufgabe ist noch selten mit soviel Empfinden für den Charakter der Buchstaben gelöst worden. Man hat das Gefühl, daß die Ornamente, die sich den Buchstabenformen aufs innigste anpassen, gewissermaßen ihre logische Konsequenz sind und gar nicht anders sein könnten, so daß sie mit den Buchstaben ein untrennbares Ganzes bilden. Beispiele der mühelos variierenden, ornamentalen Phantasie Wilms sind ferner einige Broschen und Anhänger, bei denen der Künstler auch einen Beweis seines kultivierten Farbensinns gegeben hat, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt.

Nicht zur dekorativen Gebrauchsgraphik, sondern zur freien Graphik gehört eine Anzahl Porträts bekannter Dichter (Halbe, Wedekind, Henckell usw.), bei denen mit den allersparsamsten Mitteln ein Höchstmaß von Charakteristik angestrebt und auch erreicht ist. Und ein Meisterstück stilisierend-vereinfachender, flächenhafter Schilderung ist die große „Blumenwiese“, ein Hauptblatt des Künstlers, das seinen dekorativen Stil von heute bis zu einem Grade des Fertigseins ausgebildet zeigt, der ein Weiterschreiten, in dieser Richtung wenigstens, fast unmöglich erscheinen läßt. Aber man darf getrost annehmen, daß ein Talent wie das Wilms kein Ausruhen und kein Beharren bei Erreichtem kennt. Wenn also die kommenden Zeiten, was wir alle hoffen, den dekorativen Künsten wieder günstig sein werden, dann wird gewiß auch für Wilm eine neue Periode des künstlerischen Wachstums und des Schaffens auf frischbereitetem Boden beginnen.

RICHARD BRAUNGART



HUBERT WILM BLUMENWIESE (RADIERUNG)

KRIEGSDENKZEICHEN

Die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst in München leitet eine Anti-Kitsch-Bewegung ein, die den verdienstlichen Zweck verfolgt, der scheußlichen „Kunst- und Kitschindustrie", die unter vaterländischem Vorwand bedenkliche Geschäfte treibt, einen Riegel vorzuschieben. Unter der Flagge patriotische Kunst oder Heldengedenken geht heute alles nur erdenkliche Stümperwerk auf den Markt und wird leider auch gekauft, da man mit dem Köder, „Ein Teil des Reingewinns wird dem Roten Kreuz überwiesen", immer noch — Unbefangene täuscht. Tatsächlich fließt dem Wohltätigkeitszweck oft genug nur der Bruchteil eines Prozents zu, aber der Vorwand gibt einen willkommenen Freibrief, dem kecksten Schund, wenn ihm nur an einer unpassenden Stelle eine Nachbildung des Eisernen Kreuzes aufgepappt ist, vaterländischen Charakter zuzusprechen. — Ein Wettbewerb, den die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst ausgeschrieben und der eine über Erwarten lebhafte Beteiligung gezeitigt hat, gilt in erster Linie religiösen Gedenkzeichen an den Krieg und an die gefallenen Krieger. Es handelte sich darum, Entwürfe für kapellenartige Gedächtnisbauten, für Erinnerungs-Bildstöckl, für Wandtafeln und Wandmalereien in Kirchen und Kapellen, dann auch Vorlagen für Gedenkblätter und Gedächtnismünzen zu erhalten. Das Ergebnis dieses reich- und gutgegliederten Wettbewerbs ist im Studiengebäude des Bayerischen Nationalmuseums in München gezeigt worden und unter der Unmenge eingesandter Arbeiten, die namentlich den brachliegenden Kräften der Bildhauerei Anregung und willkommene Betätigungsgelegenheit geben, ist vieles, das als vorzüglich anzusprechen ist, neben Arbeiten eines relativ guten Durchschnitts. Die besten Leistungen fand man bei den Abteilungen: Wandtafeln (Epitaphien) und figürlich-plastischer Schmuck mit oder ohne Architektur. Hier fielen die markigen Arbeiten von W. S. RESCH in München auf, besonders das für die Ausführung in Untersberger Marmor gedachte

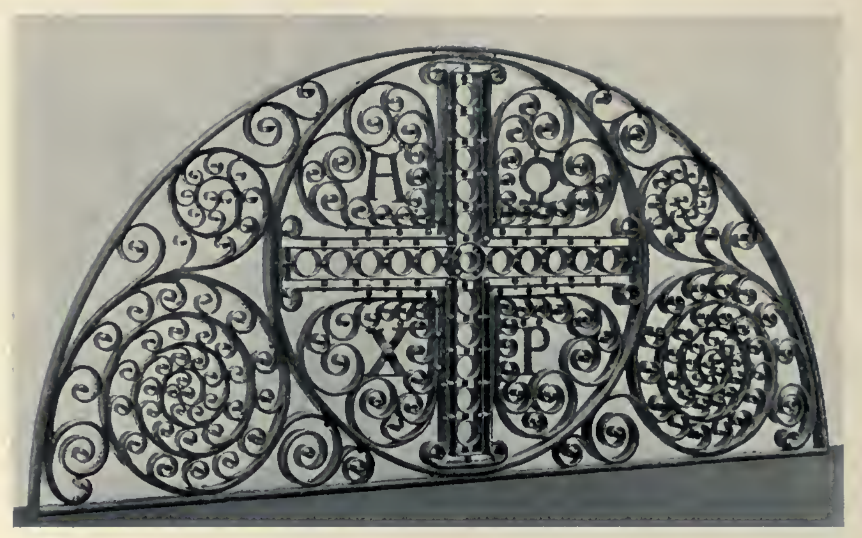
Hochrelief, das einen Krieger im Gebet vor einem Kruzifix kniend darstellt und in zügiger Weise die große Idee unserer Zeit in symbolischem Ausdruck zusammenfaßt. Franz Cleves Rundplastik „Kampf mit dem Drachen“ ist in Anlehnung an eine Kirchenaußenwand gedacht und vermittelt besonders in der Stilisierung und im Beiwerk Erinnerungen an die Bamberger Domskulpturen, doch soll in dieser Feststellung nicht der leiseste Tadel liegen: solches Anknüpfen an vorzügliche Bildwerke der deutschen Vergangenheit ist im Gegenteil gerade bei dieser — wenn man so sagen darf — Gebrauchsplastik begrüßenswert und hochwillkommen. Wallisch und Erb haben gleichfalls bei ihrem zierlich gegliederten Barbara-Altar nicht völlig auf Vorbilder verzichtet: das bezieht sich jedoch nicht auf die leicht und organisch aufsteigende architektonische Struktur, sondern auf die modellierte Gestalt der Barbara, die unter dem Eindruck des Gemäldes am Barbara-Altar in Santa Maria Formosa in Venedig, des Hauptwerks von Palma Vecchio, entstanden scheint. Heilige kriegerischer Art, St. Georg und St. Michael, der heilige Martin und die heilige Barbara spielen im Thematischen des Wettbewerbs eine beträchtliche Rolle als naheliegende religiöse Personifikationen kriegerischen Wesens und Heldentums. Indessen tut die Wiederholung dieser Gestalten wie auch die vielfach ähnliche Verwendung allegorischen Beiwerks der Gesamtwirkung des Wettbewerbs keinen Eintrag, denn es fand fast jeder Konkurrierende eine besondere Art der Aufformung dieser Erscheinungen. Daß die bayerisch - volkstümliche Note, wie sie namentlich in München durch den Verein für Volkskunde und Volkskunst gepflegt wird, bei dem Gesamtergebnis vorklingt, finde ich nicht bedenklich.



HUBERT WILM EXLIBRIS (RADIERUNG)

Denn selbstverständlich werden in anderen Städten andere Vereine mit ähnlichen Wettbewerben folgen und auch dort wird das Bodenständige und Schollewüchsige zur Geltung kommen, so daß die Gefahr nicht besteht, daß auf einem Kriegergrab an den Masurischen Seen ein bayerisch-buntes Bildstöckl, wie sie etwa Hans Miller aus der Tiefe der Heimatkunst heraus geplant, zur Aufstellung gelangen müßte. — Weniger ergiebig erwies sich das Resultat des Wettbewerbs bei der Abteilung Gedenkblätter, Fahnenentwürfe, Medaillen und Schmucksachen. Hier scheinen sich die Anschauungen noch nicht völlig geklärt zu haben, krampfhaft wird nach einem Ausdruck der großen Zeit in knapper graphischer Zusammenfassung gesucht, aber man ist da immer noch zu kompliziert und zu vieldeutig. Keine dieser Lösungen ist eine „Marke“, und auch in technischer Hinsicht entsprechen eigentlich nur Adolf Daumillers Schaumünzen allen Ansprüchen. — Gegen den Einwand, ein derartiger Wettbewerb sei verfrüht, wäre hinzuweisen auf das tatsächlich bestehende Bedürfnis nach guter patriotischer Gedächtniskunst und auf das brutale Vorhandensein der zahlreich umlaufenden schlechten Gedächtnisfabrikware, die nicht erst die Entscheidung auf den Schlachtfeldern abwartet, sondern die „Konjunktur“ ausnützt und oft genug bewirkt, daß einer, der sonst sicher zu Besserem und Wertvollerem griff, sich mit ihr abfindet, weil ihm eben das Bessere nicht angeboten wird. Im Zusammenhang mit dieser Ausstellung sei der Umstand erwähnt, daß das Stuttgarter Kunstgewerbemuseum seinen Beständen eine eigene Abteilung „Hurra- und Aktualitätskitsch“ angegliedert hat, die leider schon einen recht großen Umfang angenommen hat. Wir kommen auf diese Dinge nächstens zu sprechen. G. J. W.


HUBERT WILM VIGNETTE (RADIERUNG)



OBERLICHTGITTER IN DER KIRCHE IN SÜDENDE BEI BERLIN ◘ ENTWURF INGENIEUR STEINBERG

VOM SCHÖNEN GITTER

Zu den Schmiedearbeiten von Julius Schramm, Berlin

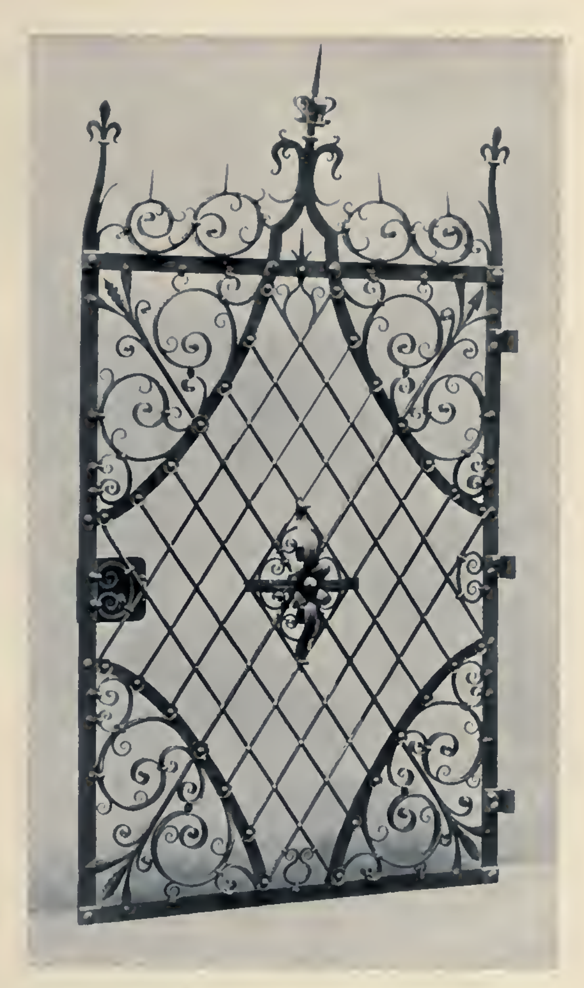
Die Schrammsche Schmiedewerkstatt ist innerhalb ihres Gewerbes wie die Bronzewerkstatt des Rich. L. F. Schulz, wie die Glasmalerwerkstatt von Heinersdorff, wie Lettrés Goldschmiedewerkstatt, wie die Bindekunst der Bruck, die Kalligraphie von Larisch und Ehmcke eine Klasse für sich. Sie besteht und ist schätzbar durch die Güte der Arbeit, die in ihr geleistet wird und die jedes in ihr gefertigte Stück auszeichnet. Schrammsche Schmiedearbeit, das heißt für den, der sich auf Esse und Amboß etwas auskennt, beste, der Alten ebenbürtige Schmiedearbeit.

Alles Leugnen hilft nichts: an derlei Werkstätten, die eine Ehre darin sehen, die besten ihrer Art zu sein, sind wir im Kunstgewerbe arm. Kein Zweifel, unser Handwerk und unser Kunsthandwerk haben es in den letzten beiden

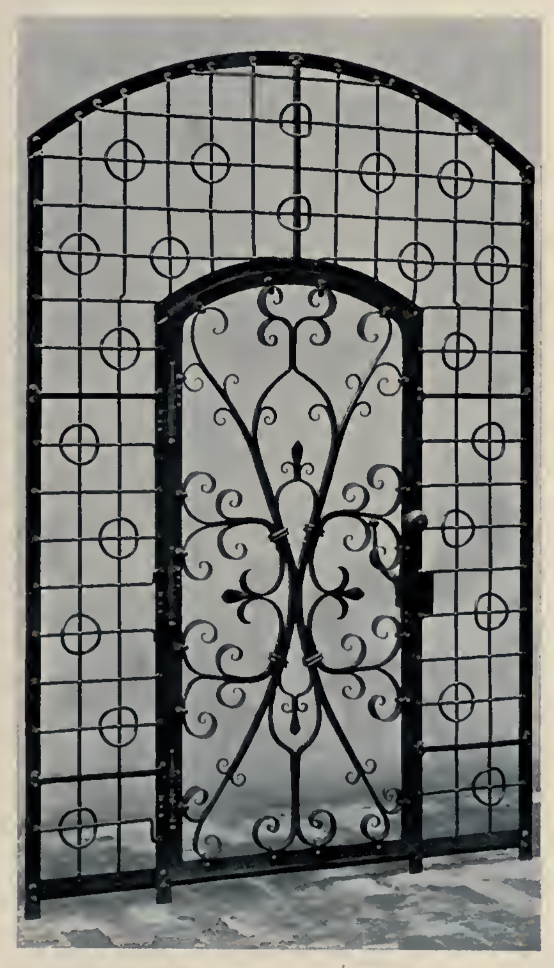


BALKONGITTER ENTWURF F. SEECK

Jahrzehnten dank der erhöhten Anforderungen, die an sie immer wieder gestellt worden sind, zu einer außerordentlichen Entwicklung gebracht. Mit der Schundarbeit ist es weniger geworden und mit einiger Genugtuung — besonders wenn man sich des Still- und Rückstandes anderer Länder bewußt ist — kann bei uns schon von einem gewissen „Niveau“ gesprochen werden. Das heißt, aus formal und technisch ganz minderwertiger Arbeit hätten wir es schon zu halbguten Leistungen gebracht. Wir wären so weit, daß es nun schon eine ganze Menge Arbeitsstätten bei uns gibt, innerhalb deren Produktion gelegentlich ein untadeliges Stück vorkommt. Diese Niveaukunst mag an sich erfreulich scheinen; für das gediegene Handwerk aber bedeutet sie nichts. Es zeigt sich immer mehr, daß von den vielen Werkstätten, die gelegentlich einmal etwas Gutes machen — sei es, weil es besonders von ihnen verlangt worden ist oder weil ein



EINGANGSTÜR ▫ RATHAUS POSEN — ENTWURF F. PETERSEN

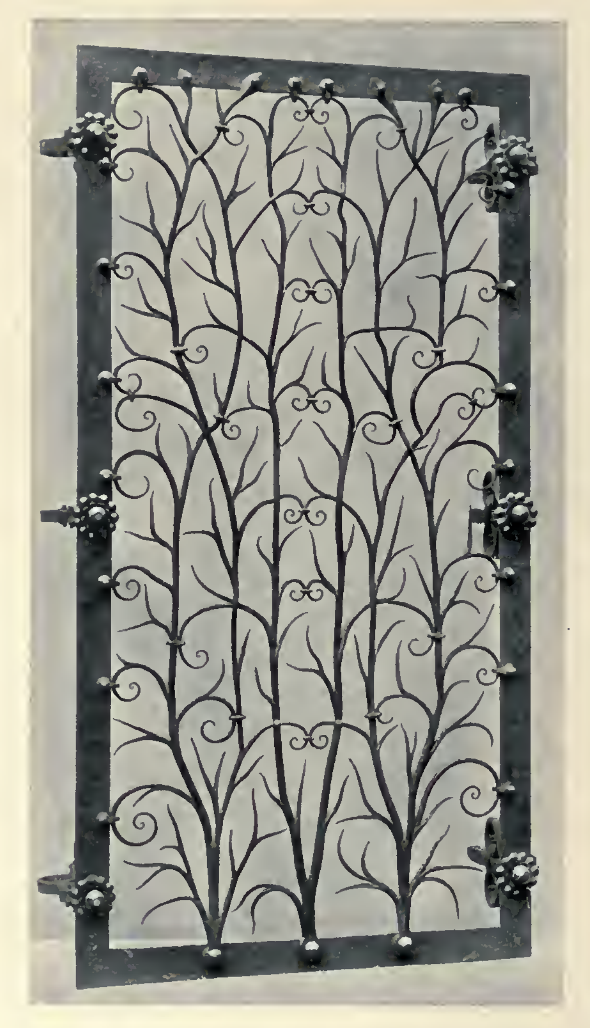


GITTERTÜR ▫ RATHAUS POSEN — ENTWURF E. PETERSEN

Reklameehrgeiz sie zu außergewöhnlichen Anstrengungen antreibt — für das Ganze der Entwicklung nichts zu erwarten ist. Für sie ist das Mitgehen, das Aufnehmen guter Grundsätze nichts anderes als eine Marktfrage. Geht die Konjunktur mehr auf gediegene und wohlgeformte Arbeit, so sind sie selbstverständlich dafür zu haben. Im anderen Falle aber sind das alles nur Hirngespinste der „Theoretiker“. Auf einer derartigen Basis aber kann das wirkliche Handwerk nicht gedeihen. Das lehrt schon die einfache Tatsache, daß trotz dieses sogenannten Niveaus der wirklich gute Handwerker, der gediegene Könner, nicht weiter kommt. Vielleicht wird er sogar weniger als früher geschätzt und darum wird er immer seltener.

Einer dieser seltenen Werkstättenbetriebe ist der von Julius Schramm. Getrost darf man sagen, daß aus ihm in vielen Jahren nicht ein einziges Stück hervorgegangen ist, das als hand-

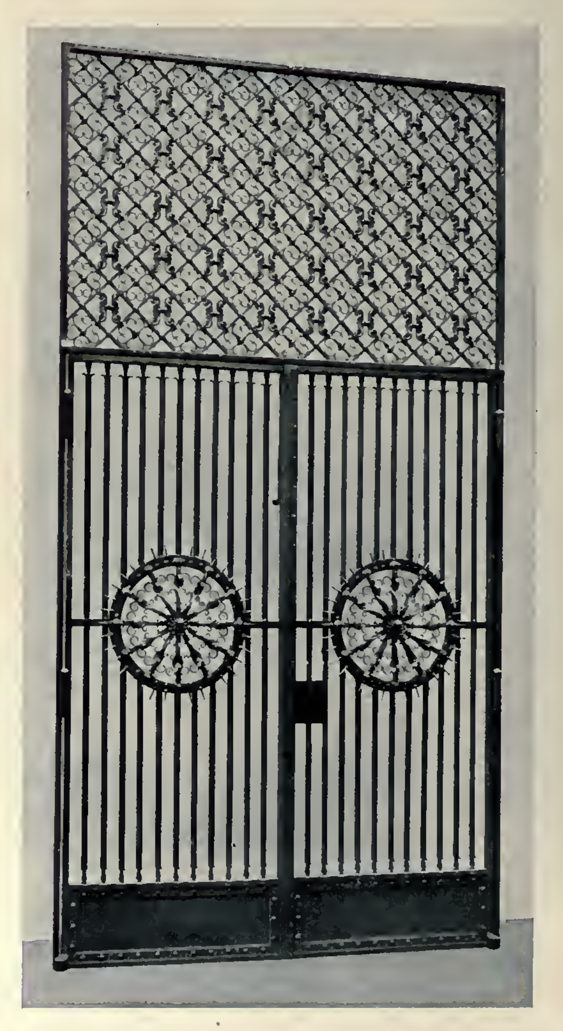
Künstler oder Architekten, die hier die Zeichnungen lieferten, gar nicht so sehr ins Gewicht fällt gegenüber dem die Werkstätte beherrschenden Geist. Bei den hier vorliegenden Arbeiten haben Schramm die Professoren PETERSEN und SEECK oder die Architekten BRÄUNING und BERNOULLI zur Seite gestanden, wenn Schramm selbst nicht der Entwerfer war. In ihnen, namentlich in Petersen und Seeck scheint Schramm allerdings Mitarbeiter ganz eigener Art zu haben, Mitarbeiter, die sich in den Geist der Werkstatt und des Handwerks vollkommen hereinzuversetzen vermögen und die dem Schmied in ihren Entwürfen schließlich doch nur die Anweisungen gegeben haben zum eigenen Schaffen. Sieht man die Rosette auf dem von Seeck entworfenen Grabmalgitter, so erscheint es undenkbar, daß eine derartige Rosette als Zeichnung auf dem Papier entstanden wäre. Da können nur all-



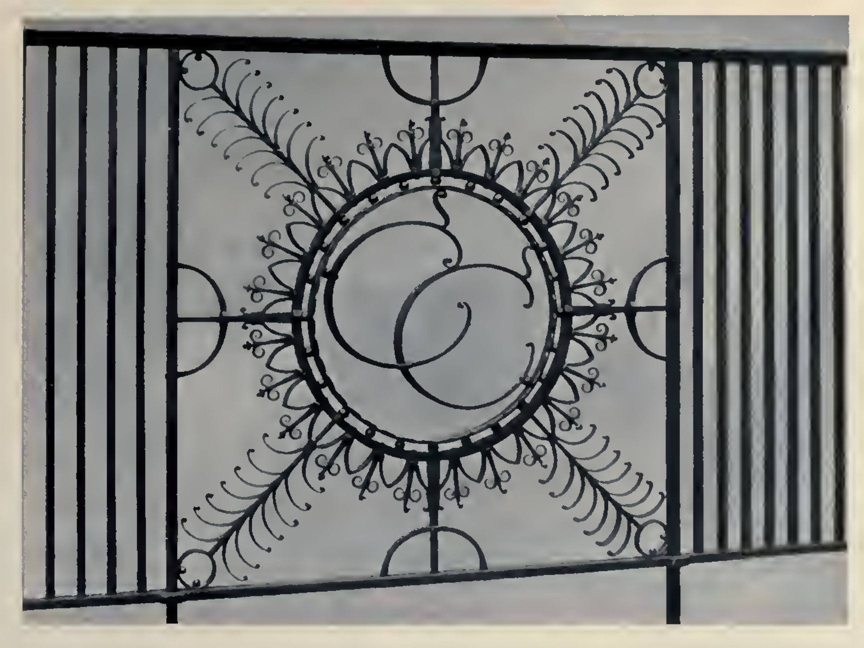
FENSTERGITTER ENTWURF E. PETERSEN

werkliche Leistung nicht in jedem Sinne einwandfrei gewesen wäre. Mit einer Liebe zur Sache, mit einem wahrhaft heiligen Ernst ist da Eisen auf jede Weise bearbeitet worden, eine sehr seltene Charakterfestigkeit hat alle Zumutungen, die auf eine Minderung der Qualität hinausgelaufen wären, abgewiesen und das Ergebnis ist eine Produktion, die man nicht anders als vorbildlich bezeichnen kann.

Es hält schwer, unter den hier angefügten Abbildungen auf ein einzelnes Stück zu verweisen und an ihm die besonderen Vorzüge zu exemplifizieren. Sieht man genauer zu, so ergibt sich die merkwürdige Tatsache, daß diese Arbeiten alle an Reiz und Wert sich gleichzustehen scheinen. Jede scheint emporgetrieben zu der der Werkstatt überhaupt erreichbaren Höhe. Diese innere Gleichartigkeit gibt noch eine andere bedeutsame Lehre, nämlich die, daß der Unterschied der einzelnen



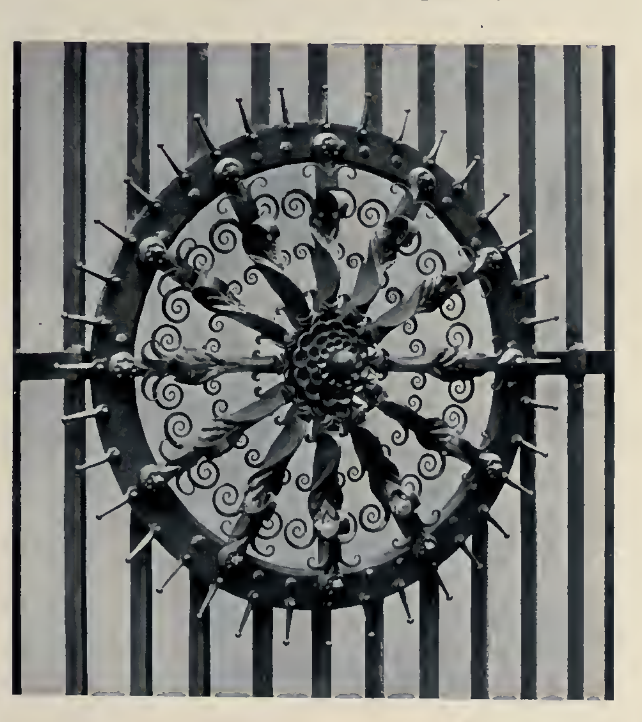
EINGANGSTOR ZU EINEM GRABMAL ◻ ENTWURF F. SEECK



BALKONGITTER ENTWURF F. SEECK

gemeine Anweisungen gegeben sein, die der Schmied weiter zu entwickeln hatte und die zu dieser außerordentlichen Leistung entwickelt worden sind. So ist wirklich einmal das Zusammenarbeiten von Künstler und Handwerker fruchtbar geworden, beide profitierten von einander. Der eine, indem er seine formalen Ideen im Material weiter entwickelt fand, der andere durch die frischen Antriebe, die ihm gegeben wurden. So konnten Dinge von so vielartiger Schönheit entstehen.

Ganz gleich, was man herausgreift, eine Türe (Grabmal, Abb. S. 228, 232). Es ist nichts Außerordentliches, was da versucht worden ist, Aehnliches ist wohl auch anderwärts schon entstanden, aber wohl noch nie ist in neuerer Zeit diese schlichte, selbstverständliche Größe erreicht worden. Zu welchen Irrtümern hätte anderwärts wohl das Verlangen geführt, Fenstergitter, Türen usw. (Abb. S. 228, 229, 231) zu schaffen, die einen Hinweis auf das Wappen des Besitzers: eine Komposition aus Dornen und Rosen enthalten sollten. Und zu welch überraschenden Gestaltungen ist man hier gekommen. Das Fenstergitter (Abb. S. 228), dieses Dornengewirr, das auf der Umfassung an den Stellen, die tektonisch zu betonen waren, die Rosenknöpfchen trägt, ist ein ganz seltenes Zwischenspiel von freiem Rhythmus und disziplinierter Massenaufteilung. In einem Oberlichtgitter (Abb. S. 226) sind liturgische Embleme geschaffen, die nicht nur als schmiedetechnische Leistungen bedeutsam sind. In ihnen wird wieder einmal der Beweis erbracht, daß im Grunde genommen jede Aufgabe, die dem guten Handwerk gestellt wird, lösbar ist, daß alle



ROSETTE VOM NEBENSTEHENDEN GRABMALSTOR ▫ ENTWURF F. SEECK



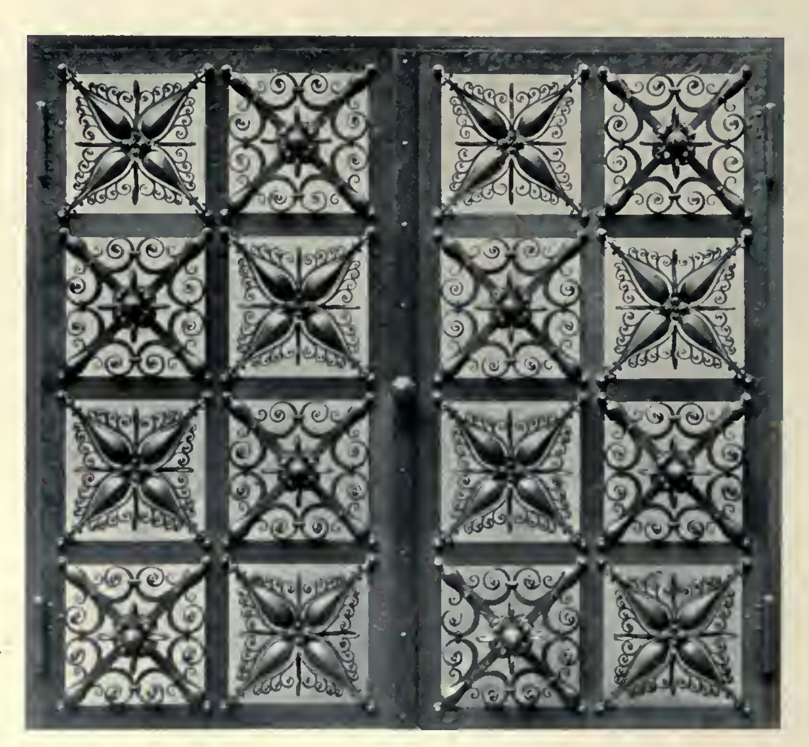
ABSCHLUSZGITTER EINES LICHT-SCHACHTES ◻ ENTW. E. PETERSEN



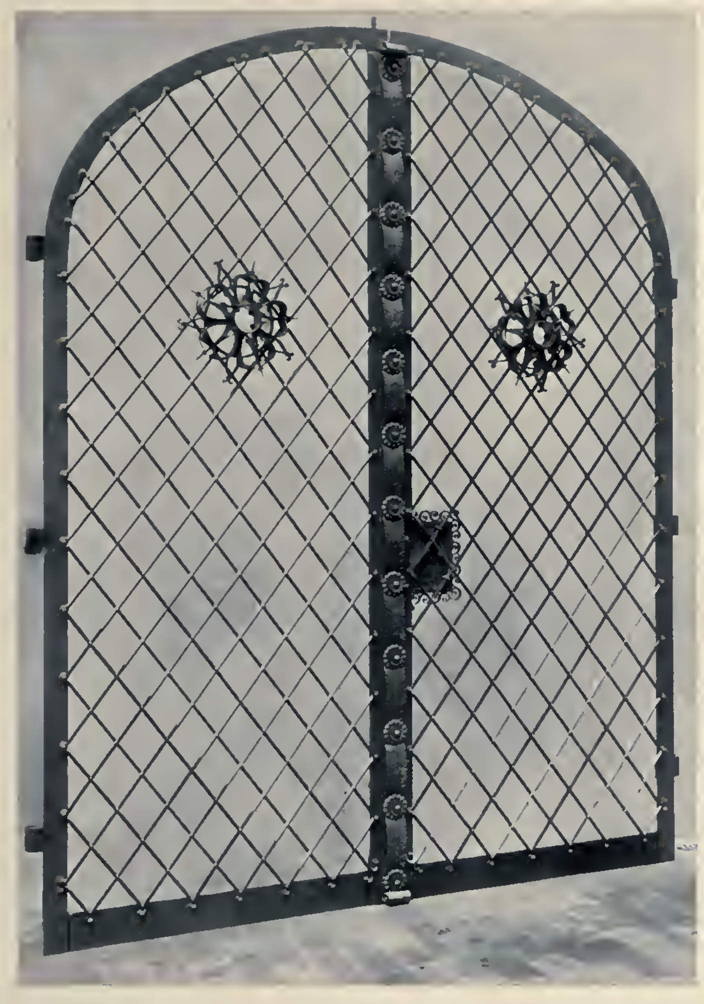

FÜLLUNGSGITTER ◻ ENTWURF E. PETERSEN



TÜRFÜLLUNG ENTWURF F. SEECK



KAMINGITTER ◻ RATHAUS SPANDAU ENTWURF W. SCHMARJE

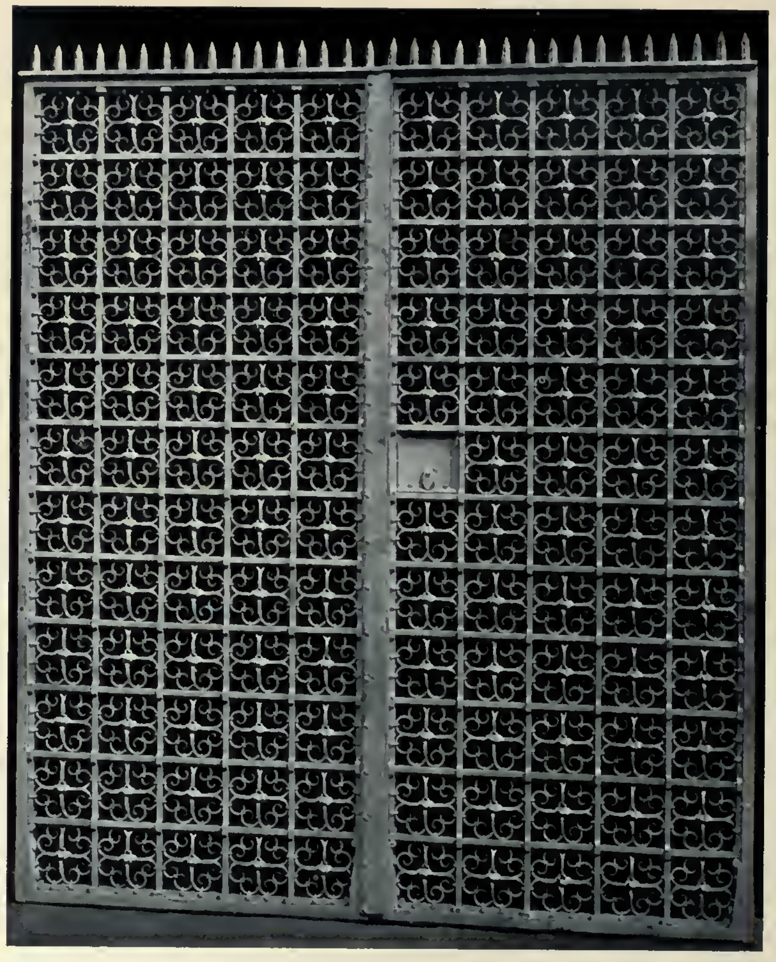


GITTERTOR ENTWURF E. PETERSEN

diese Theoretisierereien, ob man mehr puristisch, mehr geometrisch, mehr ornamental reich sein solle, müßige Betrachtungen sind. Man muß dem Handwerker, der das Gute wirklich kann und will, nur die unerläßliche Freiheit lassen. Man darf ihm nicht in seine Handwerksarbeit hineinreden wollen und muß ihm die Mittel bewilligen, mit denen er das, was gemacht werden soll, vollkommen ausführen kann.

Von dieser Grundlage der ausgezeichneten Handwerksarbeit, von diesem Werkstattehrgeiz, nur das Beste zu fertigen, ist eine Gesundung unserer gewerblichen Zustände zu erhoffen. So lange diese Eigenschaften von dem auftraggebenden Publikum, von den Behörden und den Architekten nicht als erstes geschätzt werden, ist auf eine Besserung nicht zu hoffen. So lange dürfen wir uns aber auch nicht in eine Selbstzufriedenheit mit einer angeblich erreichten Entwicklung hineinreden wollen. Es ist höchst erfreulich, innerhalb des deutschen Kunsthandwerks eine Erscheinung wie diesen Schramm zu finden, es bezeichnet aber auch die Situation, daß dieses ausgezeichnete Schmiedehandwerk als Ausnahmefall erscheint und, von wenigen Kennern abgesehen, kaum Schätzung gefunden hat. PAUL WESTHEIM

Die deutsche Kunst muß sich nach dem Bilde der von Tacitus geschilderten deutschen Dörfer entwickeln: „Wo jedem ein Platz oder ein Hain gefällt, da siedelt er sich an;“ gerade die frühesten Anfänge eines Volkslebens lassen oft seine Eigenart und seine ganze damit gegebene Bestimmung am deutlichsten erkennen. Der rechte Künstler kann nicht lokal genug sein. Eine gesunde und wirklich gedeihliche Entwicklung des deutschen Kunstlebens ist mithin nur dann zu erwarten, wenn sie sich in möglichst viele und in ihrer Einzelart möglichst scharf ausgeprägte, geographische, landschaftliche, lokale Kunstschulen scheidet und gliedert. Hier ist Dezentralisation, nicht Zentralisation notwendig. Rembrandt selbst war das



GITTERTÜR ZU EINEM GRABMAL — ENTWURF F. SEECK

Haupt und Zentrum einer derartigen lokalen Kunstschule; er ist dem Boden treu geblieben, dem er entstammt; er malte holländisch. . . .

. . . . Man hat nicht zurückzublicken, sondern um sich zu blicken, man hat von innen nach außen, nicht von außen nach innen vorzugehen; um neue Kunstformen, die bildsame Schale des Volksgeistes, anzusetzen, hat man nicht auf frühere abgestorbene Schalen zurückzugehen, sondern sich wiederum an den Kern selbst zu wenden. Und das kann nur geschehen durch ein Eingehen auf den besonderen lokalen Charakter der einzelnen Gegenden Deutschlands; dadurch allein kann man wieder zur Verschiedenheit, Mannigfaltigkeit, Naivität der künstlerischen Produktion gelangen. Den Volkscharakter muß man in seiner lebendigen Fauna, nicht in seinen Versteinerungen studieren. Die irrende Seele der Deutschen, welche sich künstlerisch jetzt in allen Erd- und Himmelsgegenden umhertreibt, muß sich wieder an den heimatlichen Boden binden. Aus „Rembrandt als Erzieher“



PETSCHAFT IN EISENSCHNITTARBEIT ▫ AUS DER VOLLEN KUGEL ▫ HERAUSGEMEISZELT ▫



▫ SCHLÜSSEL ▫ BEIDES ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: JULIUS SCHRAMM-BERLIN





JOSEF HOFFMANN-WIEN

LANDHAUS PRIMAVESI: HALLE



JOSEF HOFFMANN-WIEN LANDHAUS PRIMAVESI: AUSZENANSICHT

JOSEF HOFFMANN

Es liegt kein besonderes Datum vor. Josef Hoffmann ist noch lange nicht fünfzig, er hat weder neue Titulatur noch Auszeichnung erfahren, in seinen Lebensumständen ist kein sichtbarer Umschwung eingetreten, — und doch möchten wir diesem Blatte gern den Sinn der Widmung geben. Uns genügt der festliche Anlaß eines inneren Bedürfnisses, zu guter Stunde ein freies, verehrendes Bekenntnis abzulegen. Sein eigener Werktag ist ja seit langem schon recht festtäglich geworden: was braucht es da mehr, als seiner hochgespannten Spur zu folgen. Jede Handhabung, die jetzt vom Meister kommt, wird solche Stimmung herbeiführen können; denn sein Werk steht auf der Höhe und hat die Feierlichkeit der gereiften Fülle.

Oder tritt diese Kunst nicht doch eben in ein neues Stadium ihrer Historie? Dieser Künstler ist ja seit je auch ein Kämpfer, ein führender Vormann im bewegten Geschehen der neuen Wiener Kunst. Als ihm diese Zeitschrift im Jahre 1903 ein eigenes Heft widmete*), war solcher Anlaß gegeben. Schule und Museum des Kunstgewerbes, unter einem Dache hausend, zu ineinandergreifender Arbeit bestimmt, standen in offenen kriegerischen Gegensätzen. Die Macht der Sache mußte entscheiden. Damals ruhte sie vorderhand mehr auf ihren persönlichen Trägern, auf Hoffmann und Skala. Dort die vordringende Eigenkraft der Zeitkunst, hier die Schablonierung abgetaner Stilarten, die mit ihren lebendigen Voraussetzungen auch das Daseinsrecht verloren hatten. Heute ist längst die Einhelligkeit der Arbeit beider Einrichtungen hergestellt, sie wirken als ein geschlossener Körper, die Sache hat entschieden — für Hoffmann. Damals ist in diesen Blättern eine Frage des Künstlers angeführt worden, die eigentlich erst die Zukunft bejahen konnte: „Haben wir nicht Wort gehalten, als wir versprachen, unse-

*) Jahrg. 1903/4, Oktoberheft



JOSEF HOFFMANN-WIEN

LANDHAUS PRIMAVESI: FREMDENZIMMER



JOSEF HOFFMANN-WIEN LANDHAUS PRIMAVESI: SPEISEZIMMER



JOSEF HOFFMANN-WIEN LANDHAUS PRIMAVESI: SCHLAFZIMMER DES HERRN

rem modernen Fühlen und Denken passende Gestalt zu geben?“ Die Gegenwart kann darauf nur eine Antwort haben.

In dieser hohen Tatbereitschaft, umgeben von einem sichern Kreis von Schülern, die selber schon zu gutem Teile ganze, klare und fördernde Persönlichkeiten geworden sind, trifft den Meister die neue Sendung der Zeit. Für den Ausgang dieser entscheidenden Auseinandersetzung ist es von guter Vorbedeutung, daß Führer und Anhang nicht mehr mit programmatischer Antithese, sondern mit vollblühender Leistung in die Bahn treten. Mehr noch als draußen im Reiche drängt unser inneres Leben, das wirtschaftliche und geistige, nach Gesundung durch Erneuerung. Es kann — das ist die frohe Gewißheit aller vaterländisch Gesinnten — nicht anders sein, als daß die Zeit auch im Gebiete des bildenden Schaffens strenge Musterung hält und für ihre künftige Gestaltung nur das wählt, was ihren Schritt nach vorwärts einhalten kann. Vor Jahren



JOSEF HOFFMANN-WIEN LANDHAUS PRIMAVESI: ZIMMER DER DAME

schon erging an diesen Kreis — der dreißigjährige Hoffmann in seiner Mitte — der Appell: „Am Platze zu sein, wenn die großen sozialen Aufgaben des Kunstgewerbes endlich auch in Wien Erfüllung fordern werden." Jahre mußten vergehen, ehe dieser Zeitpunkt voll und ganz heranreifte. Jetzt ist er da. Und er findet den Mann, dem die frühe Zuversicht vor allem galt, den Künstler und Lehrer, stark in der Fülle des Vollbrachten, stärker noch in der Treue und Klarheit seiner Gefolgschaft. Noch ist keine der vielen Hoffnungen, die sich an diesen Wegbereiter knüpften, jemals enttäuscht, fast alle durch die Tat überboten worden. So wird sich auch diese, die sein Werk krönen soll, endlich erfüllen: die letzte Befreiung der von ihm geschulten Kräfte, d. h. ihre Anerkennung und Nutzbarmachung durch Stadt und Staat, ihre künstlerische Ausbreitung auf die Aufgaben aller Gesellschaftsschichten und damit die Durchdringung auch des alltäglichen Lebens mit Werkkultur. Diese



JOSEF HOFFMANN-WIEN LANDHAUS PRIMAVESI: VORZIMMER

Aufgabe ist nicht weniger sittlich und sie ist es im dringenden Sinne der Zeit: denn sie muß ihr eine grundlegende Steigerung der Aufrichtigkeit, die Erziehung zum Charakter bringen.

Diesen Sinn hatte ja auch der Weg des Künstlers. Er ging von der Linie zur Form, vom Schwung zur Geradheit, vom Vielfältigen zum Einfachen. Das Unwesentliche trat immer mehr zurück gegen das Wesentliche, der sinnliche Trieb erstarkte an der Sache, das Schöne drang vom Schmucke weg zum Nerv der Gestaltung, das Talent wurde zum Charakter. Als er vor vielen Jahren zum Lehrer wurde, hat er im Andrang der jungen Begabungen nichts so sehr vermißt als diesen Mangel an Charakter. Er galt ihm als die Quelle alles Uebels. Und heute hat er erreicht, daß in seinem Kreise die redliche und aufrechte Gesinnung zu Hause ist. Die Kunst, die er vertritt, hat von dieser Erziehung Richtung und Merkmal erhalten: sie hat Kern. Die Marke ist durchwegs unverkennbar. Und die Zeit braucht solche Kunst.

Zu völliger Ueberzeugungskraft gelangte



JOSEF HOFFMANN-WIEN

LANDHAUS PRIMAVESI: TAGRAUM

diese Kunst aber erst durch ihre stetige Richtung auf die Kultur. In ihren problematischen Anfängen war auch ihr Zusammenhang mit der Zeit, als deren reiner Ausdruck sie angesehen werden wollte, doch mehr Programm als unanfechtbares Faktum. Die blinde Feindseligkeit der Gegner konnte sich hier mit einigem scheinbaren Recht auf den eigenen Historismus berufen, der den Zusammenhang mit der Entwicklung aufrecht hielt, — wenn auch nur mit der von gestern und nicht mit der Lebensforderung des Tages. Es galt, dem Begriffe „Kultur“ jenes lästige Anhängsel des Historischen zu nehmen, das ihm in der gangbaren Fassung sinnentstellend anhaftet, und ihn als Gegenwärtiges darzustellen, d. h. der Zeitkunst als einer Erfindung aus dem Nichts abzuschwören und ihre Form aus den Bedingungen der gegenwärtigen Lebensgemeinschaft zu gestalten. Diesen Verband hat Hoffmann und durch ihn seine Schule in den zurückliegenden zehn oder fünfzehn Jahren überzeugend gewonnen und das, indem sie sich vom rein Programmatischen immer mehr entfernte, jeden neuen Schritt auf Arbeit und Gemeinschaft mit ihrem weiteren Lebenskreise begründete und derart über das nur Schöne hinweg zum Wahrhaften und Notwendigen kam. Die Verwirrung der kritischen Geleitsmänner von damals, die für die Herkunft des Stiles nacheinander England und Belgien, für sein inneres Gepräge das Wienerische und das Ländliche anriefen, hat jene prinzipielle Unsicherheit der Künstler mitverschuldet. Heute sind derartige schwankende Deutungen unmöglich geworden. Ueber das Bodenwüchsige hinaus hat diese Kunst vielfältige und tiefreichende Beziehungen zum Geiste der Zeit überhaupt gefunden, nach denen sich ihr Charakter und ihre Tragweite bestimmen. Jetzt erst ist sie Zeitkunst im Vollsinne der Zeitkultur.

Was ihr noch übrig bleibt, um mit gleichgespannter Erscheinung in die Reihe der übrigen tragenden und treibenden Lebenskräfte zu treten, ihren Platz nach ganzem Vermögen auszufüllen, sind wirtschaftliche Ziele. Auch diese Bewegung kam aus einer verfeinerten Lebensschicht, deren Bedürfnis sie kannte und teilte, um dann nur allmählich, zaghaft und ohne durchgreifenden Erfolg die Fühlung mit der Masse zu gewinnen.



JOSEF HOFFMANN-WIEN — LANDHAUS PRIMAVESI: WINTERSPORTRAUM

Gewiß lag die Schuld nicht an den Künstlern, sondern an dem Bürgerstand, der den ersten, entscheidenden Widerstand leistete und den weiteren Weg verlegte. Aber Widerstände erhöhen nur die Kraft, — gerade die Geschichte dieser Schule hat das reichlich bewiesen. Und es scheint ein unleugbarer Gegensinn darin gelegen, daß eine Bewegung wohl viel und wesentlich von den Grundsätzen und Erscheinungsformen ehemaligen Volksgutes gelernt und angenommen hat und doch über ihre Anwendung auf die Luxusschicht bisher nicht beträchtlich hinauskommen konnte. Kunst ist Luxus, das Kunstgewerbe kann es nicht sein. Die Berufung auf vollendete Epochen, etwa auf die der Renaissance, hält hier nicht stand. Die Kultur der Renaissance war die Tat von Ausnahmsmenschen und Ausnahmskreisen, an sie mußte sich auch ihr Kunstgewerbe halten. Die Kultur unserer Zeit ist Leistung der Masse. Keine Stunde spricht das derart eindringlich aus wie die gegenwärtige. Hier liegt noch offenes Land. Es muß erobert werden. Hoffmann ist der Mann dazu, gerade jetzt, in seiner reifen Rüstigkeit, das vollbemannte Schiff dorthin zu steuern, wohin der Windhauch der Zeit alles Zukunftsstarke treibt . . .

Das Landhaus Primavesi steht in Winkelsdorf auf einem Vorberge der schlesischen Sudeten, den Blick ins Tal, das der Altvater begrenzt. An Material und Erscheinung stellt es sich in die Art und Größe seiner Umgebung und trägt doch wieder eine Anmut und Würde in diese Gegend, die hier bisher ortsfremd gewesen. Kein Werk scheint die Elemente dieses Schaffens auf der Stufe seiner gegenwärtigen Reife derart offen zu legen: Die Grundform hält sich an die Maße der Natur, die sie entdeckt und in dem in sich ganzen und ruhenden Gegenbilde der Kunst darstellt; der Wohnraum gibt dem Bedürfnis des Bauherrn eine gereinigte Gestaltung, steigert seine Gesinnung zur einfachen Klarheit, bringt ihr Ruhe, Gleichgewicht und völliges Innewerden; aber all dies Gegebene durchdringt und überwindet zuletzt ein Fremdes und Höheres, die dem Geist der Antike nahe geratene und doch durchaus eigene und zeitstarke Art des Künstlers, auf der Adel und Einheit des Ganzen beruht.

Hier mögen die Bilder dieses Hauses vorderhand nur als anschauliche Dokumente das Gesagte begleiten. Ihnen näher nachzugehen, wird sich bald Gelegenheit finden, wenn wir die Gegenwartsleistung des Künstlers in sachlicher Folge und Betrachtung vorführen. Dieser weiteren Absicht sollten heute nur Prolegomena vorangestellt werden. Es wird jetzt leichter sein, die gelegentliche Aeußerung über das Werk des Meisters in Zusammenhang zu setzen und im Zusammenhang auch zu begreifen.

M. Eisler

EIN ASCHENBRÖDEL IM KUNSTGEWERBE

Zu den Abbildungen nach Elfenbeinarbeiten Emil Kellermanns-Nürnberg

Während man zur Belebung manches oft undankbaren Kunstgewerbezweiges alles mögliche tat, während man batikte bis zur Erschöpfung, die verschiedenartigsten Materialien in „das einzig richtige Ornament“ unseres Jahrhunderts verwandelte, in einer Stuhllehne eine Offenbarung erkannte und Heiligenscheine selbst um Leimtiegel wob, hat man merkwürdigerweise für die altehrwürdige Elfenbeinschneidekunst nichts übrig gehabt. Sie beschränkt sich heute nur noch auf die handwerksmäßige Herstellung von „Altertümern“ oder der süßlichen, kitschigen Nippesfigürchen, wie sie seit 40 Jahren gemacht werden, also auf Leistungen, die diesem Aschenbrödel nicht zu den goldenen Schuhen verhelfen, die es verdient. Hie und da versuchte wohl dieser oder jener, das edle Material den zeitgemäßen, künstlerischen Forderungen anzupassen, aber das Resultat war meistens ein klägliches. Es entstanden Figürchen, wie man sie schon in Bronze, Marmor usw., sah, nur das Material war eben ein anderes. Selbstverständlich! als ob man in der kurzen Zeit einiger Wochen das Elfenbein kennen lernen würde. Solch ein Produkt, so ein edler Stoff, dessen Charakter man erst langsam, durch liebevolles Vertiefen in seine Eigenschaften, nach vielen Enttäuschungen, aber auch nach manchen stillen Freuden ganz kennen lernt, dessen zarte Transparenz und nicht wiederzugebende, unerklärliche Farbe uns beim Arbeiten so sehr entgegenkommen, das wohl spröde ist, aber auch so dankbar, wenn man es nur richtig behandelt, pädagogisch — hier weich und zart, aber da, wo es ihn braucht, mit dem nötigen Druck. Dann wird es wie Wachs in unserer Hand. — Das lernt man, wie gesagt, nicht von heute







EMIL KELLERMANN ▫ ELFENBEINARBEITEN ▫ DETAIL VOM NEBENSTEHENDEN TAFELAUFSATZ. PUTTEN

auf morgen, und deswegen werden die Versuche wohl auch immer wieder aufgegeben.

Die Grundlage zu einer materialgerechten Behandlung ist doch die genaue Kenntnis des betreffenden Materials. Und wenn schon der Kenner auf Schwierigkeiten bei ihm stößt, so sind diese für den Nichtkenner oft kaum zu überwinden. Das ist beim Elfenbein ganz besonders der Fall. Die Arbeit muß aus ihm herauswachsen, man muß sich beim Entwurf über die Ausführungsmöglichkeit und die Wirkung im Elfenbein klar sein, er muß dafür erdacht sein. Das Uebertragen von irgend einem beliebigen Original, wie es in den letzten Jahrzehnten geschah, wird meistens zu Mißerfolgen führen und ist wohl auch unschuldig an dem Niedergang dieses Kunstgewerbes.

Schon die schlanke, leicht gebogene Kegelform des Zahnes läßt nur eine beschränkte Verwendungsmöglichkeit zu. Bei weit ausladenden Figuren müßte angesetzt werden. Das ist technisch nicht leicht, oder man wird die Ansatzstelle immer sehen, was ebenso unschön wirkt, wie bei Marmor. Hier zeigen uns die Meister der Renaissance- und Barockzeit den richtigen Weg; sie verwendeten die natürliche Form des Zahnes zu Reliefs, Krügen usw. Ein weiterer, sehr schwieriger „Punkt“ ist der



EMIL KELLERMANN ▫ ▫ ▫ DETAIL VOM NEBENSTEHENDEN TAFELAUFSATZ



EMIL KELLERMANN — TAFELAUFSATZ MIT ELFENBEINSCHNITZEREIEN

Zahnnerv, der „Kern“. An der Spitze oft nur nähnadelstark, erweitert er sich bis zu dem im Kiefer des Tieres steckenden Zahnende häufig bis über armdick. Es gehört schon ein sicherer Blick dazu, den inneren Verlauf des Kernes von außen an der Form der Spitze zu erkennen. Und das ist sehr notwendig. Er darf bei der fertigen Figur nicht zutage treten, oder doch nur an einer versteckten Stelle. Die schönste Figur würde ohne weiteres sehr an Wert und Wirkung verlieren, wenn der fatale schwarze Streifen an dem zart behandelten nackten Körper entlang liefe. Er muß also genau durch den Hals oder sonst eine dünne Stelle laufen. Daher auch das vorsichtige langsame Modellieren in dem harten Material, um dem Körper noch eine andere Bewegung geben zu können, wenn der Kern an einer unpassenden Stelle herauszutreten droht. Auch hierauf muß schon beim Entwurf Rücksicht genommen werden, wenn man unmögliche Drehungen und Gelenkluxationen bei der fertigen Figur vermeiden will. Eine ebenso genaue Kenntnis des Materials gehört dazu, den geeigneten Ausschnitt eines Zahnes für einen bestimmten Zweck zu verwenden, da die Qualität beim gleichen Zahn an den verschiedenen Stellen sehr verschieden ist. —

Wie das Holz „arbeitet“ auch das Elfenbein. Oft scheinbar unempfindlich gegen Witterungseinflüsse, reagiert es manchmal auf den geringsten Temperaturwechsel. Zugluft, Sonnenstrahlen rufen bei manchem frischen Material eine Spannung hervor, die sich in einem ziemlich lauten Knall Luft macht. Das Stück ist dann gerissen. Manchmal geht so ein Sprung bis in die Mitte des Zahnstückes hinein; auch in Kreisen um den Kern herum, dann wieder querdurch, ohne jedes System, gegen alle Erfahrung. Es kommt vor, daß eine solche Spannung beim Ansetzen des Meißels oder Stichels ausgelöst wird, also bei der halbfertigen Arbeit, was um so unangenehmer ist. Ein solcher Riß läßt sich bei Elfenbein selten korrigieren. War er so freundlich, an einer tiefen, versteckten Stelle aufzutreten, so mag es noch gehen; am glatten Körper ist ihm nicht beizukommen, er bleibt sichtbar, wie ein Sprung im Glas, füllt sich bald mit Staub, wird schwarz und ist höchstens bei Altertumsfälschungen gern gesehen, wo er auch künstlich erzeugt wird. Auch hier kann nur die Erfahrung dem Schaden zuvorkommen. Je nach dem Ursprungsort des Materials hat jede Art ihre besonderen Eigenheiten. Man erkennt den Ursprung an Farbe, Form, Jahrung und verschiedenen Merkmalen und richtet sich darnach.

Die wächserne Durchsichtigkeit des frischen Materials verleitet zu einem viel stärkeren Betonen der Tiefen als nötig ist, und die Verwendung von Stichel und Schaber kommt dieser Gewohnheit entgegen; ist jedoch die saftige durchsichtige Farbe verschwunden, was bei sehr frischem Material teilweise schon während der Bearbeitung geschieht, um der typischen Elfenbeinfarbe Platz zu machen, dann erscheinen die Tiefen meist recht hart und scharf, was man fast durchweg bei den Erzeugnissen der letzten Jahrzehnte beobachten kann. — Auch hierin beweisen die Meister, besonders der Gotik, ein viel größeres Verständnis und eine größere Rücksicht auf die Eigenheiten des Elfenbeins, wie es überhaupt merkwürdig ist, daß wir alle Forderungen über materialgerechte Behandlung des Elfenbeins in den verschiedenen Blütezeiten dieser Kleinkunst schon erfüllt finden.

Während der nackte Körper, speziell der zarte weibliche, durch kein Material so schön wiedergegeben wird, wie durch die warme lebendige Farbe des Elfenbeins (Renaissance), wird die Wirkung des Gewandes durch Vergoldung der ornamentierten Teile reizvoll erhöht, eine Wahrheit, die schon den Griechen bekannt war (Gold-Elfenbeinbilder). Die Verbindung von Elfenbein mit Silber wird durch das Perlmutter in glücklicher Weise vermittelt. Dazu kommt die Verwendung von farbigen Halbedelsteinen, wie sie die romanische Elfenbein-Blüteperiode schon kannte, unserer Zeit dagegen sonderbarerweise immer noch ziemlich neu ist.

Eine Entartung der letzten Jahrzehnte ist die Virtuosität, die sich wie jede Virtuosität in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten äußert. Freiflatternde Bänder, scheinbar gewundene Stäbe, freischwebende Schmuckgehänge an figürlichen Arbeiten waren so die Hauptkunststückchen dieser Elfenbein-Sarasates. Abgesehen davon, daß wir uns heute darüber einig sind, daß Technik noch lange keine Kunst ist, entspricht dies hier auch nicht dem Material. Das mag allenfalls beim Porzellan angebracht sein, wo man die Teile anklebt, aber nicht beim Elfenbein, bei dem alles aus dem Stück herausgeschnitten werden muß und die Kunst nur darin besteht, nichts beim Arbeiten zu zerbrechen. Diese ganze Zimperlichkeit und Kleinlichkeit in der Elfenbeinplastik der letzten Jahrzehnte ist das falsch angewandte Erbteil des Barocks, das sich im Lauf der Zeit zu handwerksmäßigen Gesetzen formte und nun dem zünftigen Elfenbeinschnitzer im Handgelenk sitzt, wie ein chronischer Rheumatismus. Eine modern aufgefaßte Arbeit läßt dieses Handgelenk gar nicht



EMIL KELLERMANN — ELFENBEINSCHNITZEREIEN: ANHÄNGER UND SPIEGEL



EMIL KELLERMANN INSPIRATION

zu, selbst da nicht, wo der Kopf einen anderen Willen hat. Hier kann nur die Schule helfen, die dem Schüler die modern künstlerischen Formen und Forderungen vermittelt, und die er dann in seine Elfenbeinsprache übersetzt. Allerdings, die Versuche, sich über alle die verschiedenen technischen Schwierigkeiten bei der Elfenbeinplastik mit einem genialisch-impressionistischen Schwung hinwegzusetzen, werden wohl immer unglücklich ausfallen. Das verträgt das Material ebensowenig. Es ist viel zu hart, als daß man mit einem großartigen Wischer so eine Fläche hinsetzen könnte wie beim Ton. Da muß vorsichtig gemeißelt, gefeilt, gestichelt und geschabt werden, und was beim Ton so ganz von selbst herauskommt, das müßte hier erst mit allen Schikanen erzielt werden. Es wäre günstigstenfalls eine Täuschung und entspricht weder dem Material noch dem Werkzeug, das sich seit Jahrhunderten fast gleich geblieben ist und das sich das Recht erworben hat, daß man seine Tätigkeit noch an der fertigen Arbeit erkennt. Ein sorgfältiges Glätten und Verschleifen der geschnitzten Flächen ist wohl ebensowenig angebracht wie beim Holz.

Das Elfenbein ist hart, aber doch nicht so sehr, daß man nicht zuletzt alle Feinheiten darin ausführen könnte. Haben wir erst seine Eigenheiten kennen gelernt, so kommen wir ganz von selbst dazu, uns eingehender mit ihm zu beschäftigen. Einen breit angelegten Faltenwurf veredeln wir durch eine jener feinen Ornamentierungen, die die Arbeit erst zu dem macht, was man von einer Elfenbeinplastik verlangt, zu einem Kabinettstück. — Dazu gehört Geduld, Liebe zum Material und eine gewisse Beschaulichkeit, wie sie aus den klösterlichen Erzeugnissen der romanischen Elfenbeinschnitzereien spricht. Aber das allein genügt noch nicht. Solange wir dem Elfenbein an den Kunstgewerbeschulen keine Stätte bereiten, solange wir ihm kein modernes Gewand, das hochzeitliche Kleid zeitgemäßer Kunst anziehen, solange es demnach auch nicht salonfähig, d. h. kunstsalonfähig ist, solange wird ihm auch die Gunst des Publikums, die ihm so nötig ist, und ein Kenner und Förderer fehlen, wie er ihm einst in dem großen Bischof Bernward von Hildesheim erstand — und solange wird es ein Aschenbrödel bleiben müssen.



EMIL KELLERMANN — ELFENBEINFIGUR

VOM GARTEN

Nachdem wir über Form und Farbe, über Zweck und Schönheit des Gartens nachgedacht und manches wiedergefunden haben, das seinen Wert erhöht, kommen wir demjenigen wieder näher, das kein Garten entbehren könnte, ohne daß er eben unmöglich geworden wäre. Es ist die Pflanze. Denn letzte Harmonie im Garten ist doch am Ende — in Verbindung mit diesen Dingen — das Ausklingen aller jener wunderbaren Werte, die das zarte Pflanzengebilde in seinem unermeßlichen Reichtum zu erzeugen vermag. Da erwacht die alte Liebe wieder, die ursprüngliche, die reine Freude in sich selber trägt. Es ist, als ob der Kreislauf in Gartenanschauungen damit zum Ursprung und Abschluß zurückkehrte.

Im Ringen um neue Formen hätten wir ja bald den Inhalt vergessen. Man kann es verstehen, wenn Laien dem neuen Garten immer noch nicht so recht nahekommen konnten. Das Ueberbetonen der äußeren Gestalt, das Hervordrängen der Architektur hat viele zurückgeschreckt. Nicht daß wir nun schon wieder davon abkommen wollten! Aber ein liebevolles Eingehen und Studium des Vegetativen unter Berücksichtigung einer Gestaltung, die darauf etwas mehr Rücksicht nimmt wie bisher, wird viele zurückhaltende Gartenfreunde gewinnen. Der in Form erstarrte Garten wird lebendig.

Es wird also die Pflanze — neben anderem — Ausgangspunkt für weitere Probleme. Tastend, wie immer, wo der Mensch Neuland betritt, greifen wir aus dem anders zu wertenden, in mannigfaltigen Formen fast überreichen Gebiete die Pflanzenwesen, um sie zusammenzustellen. Das hat man schon früher getan Aber es ist nicht zu ermessen, was für Schätze da noch zu heben sind. Ein weites Feld schöpferischer Betätigung — Harmonien und Rhythmen mit lebendigen Wesen zu erzielen — gewährt dem suchenden Menschengeist neue und ungeahnte Befriedigung.

Wieder ist es Farbe und Form, Eigenart und Tracht jeder einzelnen Pflanze, die vereint,



GARTEN AUF DER GARTENBAU-AUSSTELLUNG ZÜRICH 1912 ▫ KERAM. BRUNNEN BLAU, FÜLLUNG-MASKEN GRÜN UND GOLD

Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich

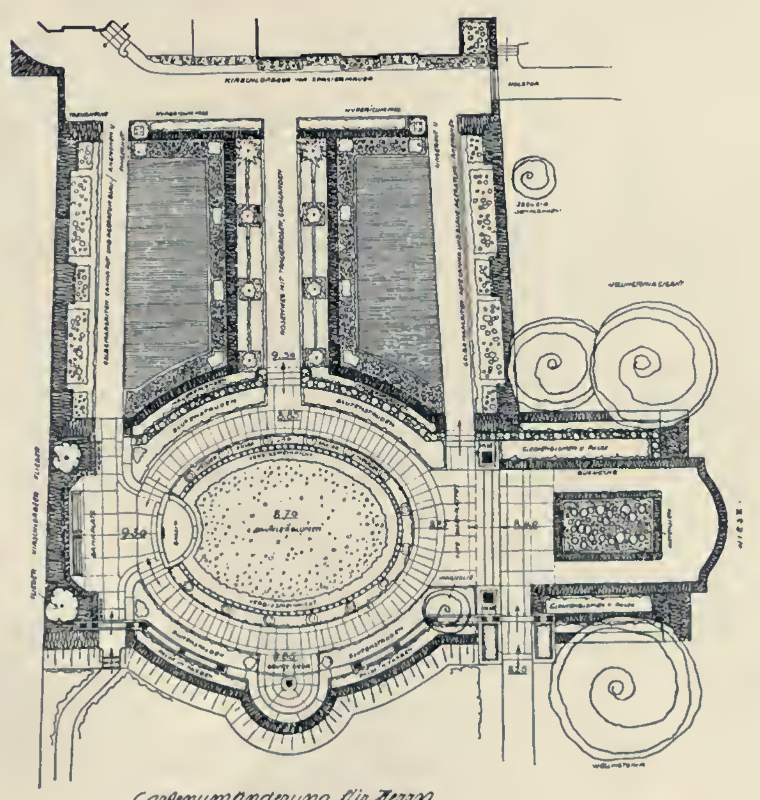
GARTEN AUF DER GARTENBAU-AUSSTELLUNG ZÜRICH 1912

GARTEN DR. C. SCHOELLER ZÜRICH ▫ IM VORDERGRUND GELBE GAUKLERBLUMEN, VERGISZMEINNICHT UND PHLOX
OBERHALB DER MAUER BLÜTENSTAUDEN, FINGERHUT UND ROSEN
Ausführuog: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich



GARTEN AUF DER GARTENBAU-AUSSTELLUNG ZÜRICH 1912

Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich





GARTEN AUF DER GARTENBAU-AUSSTELLUNG ZÜRICH 1912 ▫ GESAMTANSICHT MIT GARTENHAUS, LAUBENGANG UND KERAM. BRUNNEN. VOM EINGANG AUS



GARTEN AUF DER GARTENBAUAUSSTELLUNG ZÜRICH 1912 ▫ BLICK AUS DEM LAUBENGANG AUF DIE BLÜTENSTAUDEN
Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich



GARTEN DR. C. SCHOELLER, ZÜRICH ▫ BLICK IN DEN MITTLEREN GARTEN. OVAL MIT GELBEN MUMULUS GEFÜLLT, DIE EIN KRANZ BLAUER VERGISZMEINNICHT EINFASZT, IN DIESEN BLÜHEN WEISZE PHLOX. DIE BRONZE VON HALLER
Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich



GARTEN AUF DER GARTENBAU-AUSSTELLUNG ZÜRICH 1912 ▫ GARTENHAUS UND BASSIN MIT KINDERPLASTIK
Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich

nebeneinandergestellt in den verschiedenen Jahreszeiten besondere Wirkungen und Kontraste erzielen.

Flächen kleinblütiger, braungelber Gauklerblumen, vom blauen Band des Vergißmeinnicht umsponnen, von Büscheln weißer Phlox umkreist, sind zwischen niedrigen Mauern gefangen. Sie sind verwendet an Stelle eines langweiligen Rasens und runden, schwerfälligen Buxklumpen. Ist nicht die Anmut des Gartens erheblich größer geworden? Wie zeigen sie, daß es Frühling geworden, daß die Natur lebendig auferstanden ist.

Sattgelbe und purpurviolette Blütenmassen des Herbstes begleiten einen Gartenweg. Das schwere Blau ist für den Laubengang gewählt. Es ist so schön zum Gelb und leuchtet auf im purpurvioletten Glanz der Astern. Ruhig zieht sich das Blumenband bis an das Gartenhaus. Dann kommt das Licht, Bewegung, eine helle Mauer, ein roter Blütenstrauß, der aus der Vase überquillt und dann — ein neues Glied, das Gartenhaus.

So laßt uns denn die Blume, Baum und Strauch im Garten so verwenden, daß eines das andere ablöst, ergänzt, steigert und verklärt, denn die Erfüllung aller dieser Dinge ist der schönste Garten. Mag es doch in diesen Tagen recht vielen vergönnt sein, den wunden Leib, die Seele im Garten aufzurichten.

GUSTAV AMMANN

DAS EISERNE KREUZ ALS SCHMUCKMITTEL

Wenn der gegenwärtige Weltkrieg noch recht lange dauert, wird allmählich jeder waffenfähige Mann, mindestens jeder Offizier und Unteroffizier mit dem stolzen Zeichen persönlicher Tapferkeit, dem Eisernen Kreuze geschmückt sein und zwar mit voller Berechtigung, denn jeder unserer herrlichen Soldaten, die in der Front jeden Augenblick dem Tode ins Angesicht sehen, ist ein großer Held. Leonidas oder Winkelried sind bei uns nicht im Singular, sondern zu Dutzenden, ja zu Hunderten vertreten, und wir danken es unserem Kaiser, der über keine reichsdeutschen, sondern nur über preußische Auszeichnungen verfügt, daß er die staunenswerten Verdienste unseres Volksheeres in so weitem Umfange anzuerkennen und sichtbar zu machen bemüht ist. Es hat aber den Anschein, als ob man



Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich

GARTEN DR. C. SCHOELLER-ZÜRICH ◘ DER ROSENWEG IM OBEREN GARTEN, DER AUF DIE PLASTIK FÜHRT; SEITLICH DER ROSEN SIND ANEMONEN UND FINGERHUT



GARTEN DR. C. SCHOELLER IN ZÜRICH ▫ BLICK VOM UNTEREN IN DEN MITTLEREN GARTEN. IM VORDERGRUNDE EIN HORTENSIENBEET. DIE BODENPLATTEN SIND ROT
Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich

das schlichte und doch so inhaltsschwere schwarze, silbergeränderte Eisenkreuz noch hundertmal häufiger sehen wollte, da man es bereits an allen möglichen und unmöglichen Gegenständen anbringt. Man erinnert sich fast an die Geschichte von jenem Tenor, von dem behauptet wird, daß er seine Medaille für Kunst und Wissenschaft auch an seinen Nachthemden anzubringen nicht unterlassen hätte.

Abgesehen von solchen Uebertreibungen wäre die Benützung eines geläufigen Motivs als Schmuckmittel leicht erklärlich, sowohl vom Standpunkt des Käufers, als auch von dem des Erzeugers. Wenn dem ersteren das Eiserne Kreuz verliehen worden ist, wird man es ihm auch nicht untersagen können, es ähnlich wie ein Wappen an einzelnen, kunstgewerblich vornehmeren Gegenständen seiner Umgebung anbringen zu lassen. Und dem Fabrikanten wird man es auch gewiß nicht übelnehmen können, wenn er durch die Herstellung derart geschmückter Gegenstände die Beziehung zur Gegenwart festlegt und zugleich durch eine von jeher wirksame Aktualität dem ohnehin schweren Stand der sogenannten Luxusindustrie einigermaßen zu begegnen trachtet. Bei der außerordentlichen Verbreitung dieses Ziermotivs dürften aber einige grundsätzliche Erwägungen nicht überflüssig sein.

Daß Ordenszeichen im allgemeinen für das Kunstgewerbe ein besonders dankbares Schmuckmotiv abgeben könnten, wird man kaum behaupten dürfen. Ja wenn es sich noch um die spätmittelalterlichen Orden handeln würde! Abgesehen vom englischen Hosenbandorden (1348), dessen dürftiges und trotzdem vom Kunstgewerbe der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ueberdruß ausgeschlachtetes Gürtelband die angeborene künstlerische Sterilität der Engländer verrät, sind die meisten Ordenszeichen des ausgehenden Mittelalters ungleich reizvoller als die späteren Stiftungen. Der noch bestehende italienische Annunciatenorden vom Jahre 1362 oder der leider erloschene hohenzollerische Schwanenorden sind gute Beispiele einer auf diesem Gebiete früher noch betätigten Gestaltungsphantasie. Weitaus an erster Stelle steht aber der 1429 ins Leben gerufene, burgundische Orden vom Goldenen Vlies, der in Oesterreich und Spanien noch fortlebt. Unzählige Male wurde denn auch das Motiv von Feuerstein und Feuerstahl nebst Flammenbündel in der spätgotischen Stilisierung der Ordenskette dekorativ wiederverwendet; nur die Marmorbalustrade am Lust-

hause der Königin Anna in Prag oder die prächtigen Sickereien aus der Burgunderbeute im Museum von Bern mögen als Beispiele gstreift sein. Noch als Peter der Große von Rußland durch westliche, namentlich deutsche Kultur sein halbasiatisches Reich emporheben wollte und u. a. wenn auch nicht den Vliesorden, so doch wenigstens dessen Schutzheiligen St. Andreas hinübernahm, entstand in Verbindung mit dem ebenfalls deutschen Doppeladlermotiv der höchste russische Orden, der St.-Andreas-Orden (1698), der 1849 die künstlerische Anregung zu dem strenger durchgeführten österreichischen Franz-Josephs-Orden gab. Je häufiger die Orden im 18. und 19. Jahrhundert wurden, desto mehr Gedankenarmut offenbart sich bei der Festlegung ihrer Formen. Das alte Malteserkreuz muß immer wieder herhalten, z. B. in Preußen wo der Schwarze Adler vom Jahre 1701, der Orden „Pour le mérite“ von 1740 und noch der Johanniterorden von 1852 fast nur durch Farbenunterschiede voneinander kenntlich sind.

Als nun gar am 10. März 1813 das Eiserne Kreuz gestiftet wurde, stand das, spartanischen Regungen ohnehin zugängliche Preußen just in der tiefsten Krise. Kein Wunder, daß das schlichte Ordenszeichen in der Form wie in der Farblosigkeit, nur auf Schwarzweißwirkung gestellt, den ganzen Ernst der schweren Zeit atmet. Dazu kommt unter dem Druck des riesigen Edelmetallmangels das ungewöhnliche, geringwertige Material, nämlich Gußeisen, dem man früher im Kunstgewerbe geradezu meilenweit ausgewichen ist. Aber die epochale Befreiung Deutschlands, ja Europas vom Joche Napoleons gab in den Freiheitskriegen dem einfachen schwarzen, silbergeränderten Kreuze eine großartige ideelle Bedeutung. Man fragte nicht mehr nach dem Materialwert, ebensowenig nach dem Kunstwert, den damals nur die wenigsten hätten würdigen können, sondern nur nach dem symbolischen, transzendentalen Wert eines Zeichens aus der eisernen Zeit, die miterlebt, ja wohl selbst mitgeschaffen zu haben den höchsten Stolz bedeutete.

So haben denn Blüchers Zeitgenossen die amtliche Bescheinigung ihrer Tapferkeit im Dienste des Vaterlandes ebenso wie die ein Jahr jüngere, äußerlich sehr verwandte, für die weiblichen Kreise bestimmte Ergänzung, nämlich den Luisenorden, in hohen Ehren gehalten und sich vor weitgehenden Profanierungen gehütet. Höchstens die Lieblings-Mund-



GARTEN OBERST NYFFELER IN KIRCHBERG (BERN) ▫ VERTIEFTER GARTEN VOR DEM HAUSE MIT EINEM RASEN VOR BLAUEN HORNVEILCHEN UND GELBEN RUDBECKIEN
Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich

tasse, der von teuerer Hand gestrickte Tabaksbeutel aus Glasperlen oder der Porzellanpfeifenkopf durften das Ordenszeichen, das der Inhaber noch fast beständig an der Brust trug, aufweisen. —

Im Feldzuge 1870—71 war der inzwischen fast ausgestorbene Orden erneuert worden. An Schätzung hatte er nicht das geringste eingebüßt, obwohl nun ungleich mehr Helden damit auszuzeichnen waren. Wenn wir nun trotzdem in dieser Zeit das Eiserne Kreuz als kunstgewerbliches „Schmuckmittel“ nicht so häufig antreffen, wie zu vermuten wäre, war es durchaus keine heilige Scheu, die die Fabrikanten zurückgeschreckt hätte. Wenn man so rücksichtslos sein konnte, den Kopf des ehrwürdigen Heldenkaisers als Zigarrenspitze, den seines eisernen Kanzlers als Bierkrügel in Benützung zu nehmen, hätte man auch den höchsten Ehrgeiz des Soldaten nicht verschont. Aber das schlicht profilierte, schwarze Kreuz erschien jener Zeit, die einer Häufung von „altdeutschen“ oder Renaissanceformen zugetan war, zu ärmlich, um ein dankbares Schmuckmotiv abgeben zu können.

Heute, im größten Völkerringen der Weltgeschichte, nach abermaliger Erneuerung des wieder schon sehr selten gewordenen Ordenskreuzes, liegen die Verhältnisse etwas anders. Gerade das Ernste, Schlichtkonstruktive berührt uns jetzt durchaus sympathisch, wogegen wir bezüglich des Materials — natürlich nur vom ästhetischen Standpunkte aus, der jedoch durch historische Pietätsrücksichten verdunkelt wird — einige Bedenken nicht unterdrücken können. Schon 1913, gelegentlich der Jahrhundertfeier des „Aufrufes an mein Volk“ und der Leipziger Völkerschlacht fing das Eiserne Kreuz wieder an populär zu werden, und heute, da bereits zahllose unserer tapferen Helden das stolze Zeichen tragen, sprießt es plötzlich aus allen Ecken und Enden in unübersehbarer Fruchtbarkeit hervor, als sollte es in der Kunstindustrie das einzige, alles andere verdrängende Schmuckmittel werden. Teller und Taschen, Tintenzeuge und Sparbüchsen, Zigarrenschachteln und Gläser, Schälchen und Broschen stehen in diesem Zeichen, Postkarten und Abzeichen aller Art überschwemmen alle Schaufenster; auf Süßigkeiten und Bonbons aller Art prangt das „Eiserne“ Kreuz; selbst mit Mundharmoniken oder Christbaumschmuck hat man sein liebes Kreuz. Dagegen muß sich der gute Geschmack aufbäumen. Was will die Pillenschachtel, die neben dem Kreuz noch den Wahlspruch „Gott mit uns“ aufweist? Soll der



BLUMENGÄRTCHEN DR. THEODOR REINHART IN MAUR — BLICK VOM HAUS AUF DEN GARTEN

liebe Herrgott die Käufer schützen oder nur den Pillen irgendeine göttliche Wirkung verleihen?

Wenn das, was von Tausenden mit Einsetzung von Leben und Gesundheit unter unsäglichen Opfern erworben, für diese auf Lebenszeit die Erinnerung an die stolzesten Augenblicke ihres Daseins bedeutet, von allzu geschäftlichen, nicht deutsch, sondern englisch denkenden Geschöpfen in den Staub gezerrt wird, um Schunderzeugnissen aller Art, die sonst unbeachtet geblieben wären, in den Augen der kritiklosen Menge einen Verkaufswert zu sichern, so muß uns das empören. Hurrakitsch und Devotionalienkitsch sind die erbärmlichsten Gruppen aller minderwertigen Erzeugnisse, weil sie betrügerischerweise ethische Momente an Stelle von ästhetischen treten lassen, und sich auf Hintertreppen in den Tempel der Kunst einschmuggeln wollen, wo sie gar nichts zu suchen haben. Gegen „patriotischen“ Mist, der als Unkraut unsere Behausungen anfüllt und gediegenen kunsthandwerklichen Erzeugnissen Boden und Licht entzieht, kann nicht scharf genug vorgegangen werden.

Aber nicht jeder Gegenstand, der das Eiserne Kreuz als Schmuck trägt, ist etwa schon darum verwerflich und zu befehden. Mit Recht haben sich z. B. die Gold- und Silberschmiede Württembergs in öffentlichen Erklärungen kürzlich dagegen gewehrt, daß man Gut und Böse in einen und denselben Topf werfe. Es gibt sicherlich auch ganz einwandfreie Objekte in den verschiedenen Stoffen, die das Eiserne Kreuz in getreuer oder stilisierter Wiedergabe tragen; wenn dies in künstlerischer, würdiger Form in bescheidenem Ausmaße geschieht, liegt kein Grund zu einem Tadel vor. Aber die große Masse fällt leider nicht in diese Gruppe. Entweder sündigt man in Beziehung auf das Material, indem man das Gußeisen des Originals durch roh gepreßtes Blech oder gar nur durch Pappe ersetzt, oder man vergeht sich mit Rücksicht auf die Komposition. Das Original trägt auf dem Vertikalbalken des Kreuzes oben die Königskrone, in der Mitte den Anfangsbuchstaben W des Kaisers und unten die Jahreszahl. Nun tritt sehr häufig an Stelle des Kaiser-Initials in die Mitte ein Rähmchen mit einem Bilde, aber man hat es unterlassen, auch die Königskrone darüber abzuändern. Wenn auf diese Weise ein Hindenburg plötzlich gekrönt erscheint, so würde das vielleicht einigermaßen mit unserem Volksempfinden in Einklang zu bringen sein. Aber Seine Majestät, der Füsilier Piefke von Gottes Gnaden oder König Schwitzgäbele I., ansonsten Grenadier, klingt doch wohl etwas seltsam! — Schon das weißgeränderte, schwarze Ordensband mit heranzuziehen, hat kompositorisch seine Bedenken; noch weniger zulässig aber sind willkürliche Aenderungen in der Bandfarbe, etwa ein Schwarz-weiß-rot oder gar dieses mit der schwarz-gelben Farbe unseres österreichischen Bundesgenossen kombiniert, offenbar aus dem Grunde, um das Absatzgebiet auch noch auf die Donaumonarchie ausdehnen zu können.

Man sieht, es gibt eine ganze Reihe von Fragen, die der Erörterung unterworfen werden müssen, um dem Publikum die Augen zu öffnen. Es ist dies um so notwendiger, als unsere berufensten Kunstgewerbler, von denen übrigens ein gut Teil im Felde steht, leider fast gar nicht herangezogen werden, da den rasch erzeugenden Produzenten die Vaterlandsbegeisterung als Vorspann alles andere ersetzen zu können scheint. Das ist ein Irrtum. Wir können nicht ruhig zusehen, wenn das hochstehende deutsche Kunstgewerbe und die selbst unter den schwierigsten Verhältnissen leistungsfähige deutsche Kunstindustrie wenn auch nur vorübergehend in ein Stadium zurückverfallen, das nach den tonangebenden Ausstellungen des letzten Jahrzehnts bereits für überwunden galt. Deswegen wird die, im Stuttgarter Landesgewerbemuseum vorbereitete Ausstellung von Hurrakitsch einerseits und gutem Kunstgewerbe mit patriotischem Einschlag anderseits sicherlich lehrreich und erzieherisch wirken.

PAZAUREK

Heute befinden wir uns in Deutschland immer noch in einem Zustande der geschmacklichen Ungeklärtheit. Obgleich die Bewegung Früchte gezeitigt hat, die heute auch den überraschen müssen, der selbst in den Reihen der Kämpfenden gestanden hat, obgleich durch die Mithilfe von Künstlern fast alle Gebiete der gewerblichen Produktion reformiert sind, obgleich wir selbst in der Architektur einen Aufschwung genommen haben, den noch vor zehn Jahren niemand geahnt hatte, doch müssen die praktischen Folgen fürs Alltagsleben noch gezogen werden. Es werden heute gleichzeitig gute Häuser gebaut, und das Land wird durch scheußliche Unternehmerbauten verschandelt. Wir schaffen Industriebauten von vorbildlicher architektonischer Fassung und besetzen noch ganze Stadtviertel mit prätentiösen Schwindelbauten. Wir fertigen die feinfühligsten Werke der Kleinkunst an und versenden gleichzeitig ganze Schiffsladungen voll billigen Schundes an die niedersten Volksklassen Amerikas. Das Wort „Qualität“ ist in aller Munde, und doch vergibt selbst der Staat seine Arbeiten noch an die Billigsten.

H. MUTHESIUS



ARTILLERIE HOLZSCHNITZEREI VON PROF. J. BARWIG

ÖSTERREICHISCHES KRIEGS-KUNSTGEWERBE

Die kleine Ausstellung im Oesterreichischen Museum zählt an wirtschaftlichen, künstlerischen und sittlichen Werten zu den stärksten und wohlgelungensten Versuchen in ernster Zeit. Es galt der notleidenden Heimindustrie Arbeit zu geben, die Fachschulen im Sinne der breiten, wohlfeilen Bedürfnisse werktätig anzuregen und beide mit dem Gedanken der großen Stunde in fruchtbare Auseinandersetzung zu bringen. Die glatte Funktion dieses weitverzweigten, vielartigen Betriebes, das durchaus würdige künstlerische Ergebnis und der unerwartete materielle Erfolg bekunden wieder einmal nicht nur die Kultur unseres Kunstgewerbes, die ihre gesundeten und tiefgreifenden Grundlagen gerade an solchen, äußerlich unscheinbaren, in Wirklichkeit aber sozial bedeutsamen Aufgaben erweist, sondern weiterhin auch die hohe Reife einer staatlichen Organisation, an deren Spitze der Arbeitsminister Dr. Trnka, der geistige Urheber auch dieses Aktes, und der Sektionschef Dr. Müller, der Organisator des Werkes, stehen, während Ministerialrat Haas für seine vollkommene Durchführung sorgte. Es erscheint uns besonders willkommen, diesen ungefähren Anlaß dahin zu nützen, um die starke Bewegung und den Hochstand unseres Kunstgewerbes einmal auch von neuer, wesentlicher Seite zu sehen: Nicht weniger als in den besonderen Begabungen der führenden Künstler beruht hier aller Fortschritt auf der ungewöhnlichen Einsicht und Tatkraft der führenden Beamten, die für diesen Bezirk des gewerblichen Schaffens die Verantwortung tragen.

Wenn gerade hier Gelegenheit für eine derartige Feststellung genommen wird, so geschieht dies, weil in den sonstigen stattlicheren Darbietungen unseres Kunstgewerbes der persönliche Anteil des Künstlers zu Schaden der Organisation, in der er steht und wirkt, in den Vordergrund tritt. Aber ein auf das Ganze und Wesentliche gerichtetes Urteil müßte auch dort billigerweise die gleich gewichtige Be-



KRIEGSSPIELZEUG HOLZSCHNITZEREIEN VON PROF. J. ŠACHEL



GLÄSER UND TELLER

ENTWÜRFE: FACHSCHULE HAIDA UND PROF. K. FRÖMEL
AUSFÜHRUNG: JOH. OERTEL & CO., HAIDA



VASE UND BIERKRÜGEL

ENTWURF: FACHSCHULEN ZNAIM U. TEPLITZ-SCHONAU
AUSFÜHRUNG: JOH. OERTEL & CO., HAIDA





GLASPOKALE ENTWURF: FACHSCHULE HAIDA ▫ AUSFÜHRUNG: JOH. OERTEL & CO., HAIDA

deutung des verwaltenden und ausführenden Teiles wahrnehmen und feststellen: denn nur auf der Zusammenarbeit beider beruht das Gleichgewicht der Ergebnisse. Als bindendes Glied dieser wohlgeschlossenen Kette tritt immer wieder die starke und besonnene Persönlichkeit des Museumsdirektors Hofrat Dr. Leischings hervor und nimmt auch diesmal vollen Teil an dem Erfolg.

Künstlerisch genommen, ist es ein Erfolg des österreichischen Fachschulwesens, das die Entwürfe hergestellt hat. Die deutsch-böhmischen Fachschulen in Haida, Steinschönau und Teplitz haben dies für Holz und Ton, die Weiprechter für Posamentrie, die tschechische Prager für Holz und Leder, die mährischen in Znaim und Wall.-Meseritsch für Holz und Keramik, die Wiener für beinahe jedwedes Material, die steirischen für Glas und Metall besorgt. An künstlerischen, lehrenden Persönlichkeiten traten namentlich Hoffmann mit Gläsern, Roller und Rothansl mit Textilien, Barwig und Šachel mit Holzsoldaten, Frömel und Ehrenhöfer mit Glas- und Zinnarbeiten, Breitner mit Lebkuchen, Prutscher mit Schmuck, Kysela mit Leder- und Beneš mit Holzarbeiten hervor. Das gleiche Bild einer allgemeinen Beteiligung bot die Gesamtheit der ausführenden Unternehmer und Hausindustrien.

Die Aufgabe „Kriegsandenken“ zu bereiten, brachte die Gefahr ungemein nahe, ins Oberflächliche, Spielerische und Seicht-Dekorative zu geraten. Daß sie nun durchaus in Form gelöst wurde, der sich der Schmuck nur als gefälliges Sinnbild zugesellte, enthielt den einen Belang der Leistung und den Kern der künstlerischen Befriedigung. Sie wurde wesentlich weiter bestärkt durch die Gebrauchsfähigkeit und Billigkeit dieser Kriegsangebinde, die derart den Weg in den Hausrat jeder Gesellschaftsschicht finden und mit der Erinnerung an eine außerordentliche Zeit die tüchtige und schöne Werkform, mit ihr den gediegeneren Geschmack in den Alltag tragen können.

Und noch eine Erkenntnis brachte der beiläufige Anlaß. Der führende Wiener Einfluß ist auch im provinzialen Kunstgewerbe nicht verkennbar, aber er hat sich auf die bloß grundsätzliche Uebereinkunft der Werkform zurückgezogen. Auf dieser gesunden Grundlage, die in der Eintracht des Erziehungswesens ihre Wurzel hat, entfaltet sich nun deutlich die Mannigfaltigkeit der bodenständigen Arten des österreichischen Volkstums. Der notwendigen Mittelpunktsenergie wirkt jetzt schon





KÜNSTLERLEBKUCHEN ENTWURF: PROF. JOS. BREITNER



GLÄSER

ENTWURF: PROF. JOSEF HOFMANN
AUSFÜHRUNG: JOH. OERTEL & CO., HAIDA



HOLZARBEITEN — ENTWURF: PROF. BENEŠ ▪ AUSFÜHRUNG: KUNSTGEWERBESCHULE PRAG

die gebändigte Fülle der orts- und blutsbedingten Verschiedenheiten im Reiche heilsam entgegen. Zentralismus und Dezentralisation sind in einen gleichgewichtigen Austausch gebracht. Und wieder sehen wir in dieser inneren Reife des Ganzen Werk und Spiegel jener vollkommenen Organisation, die auf der Reife des verwaltenden Apparates beruht und selbst im deutschen Nachbarlande kaum ihresgleichen hat. MAX EISLER

Der Künstler schafft heute nicht mehr für den einzelnen, sei es Fürst oder Millionär, sondern er schafft für die Nation; seine Arbeit hat einen sozialen Charakter gewonnen. Daß ein einzelner ein ausgezeichnetes Gemälde in seinem Zimmer zu hängen hat, wozu er niemanden Zutritt zu gewähren gezwungen ist, das kommt uns bereits unsozial vor, um so unsozialer, je größer das Kunstwerk ist. Haben wir unter uns einen Mann, der etwas Außerordentliches schaffen kann, was unser Gemüt bewegt und erhebt, so halten wir es für ein Unrecht, wenn sein Kunstwerk im Besitz eines einzelnen verbleibt. Wir verlangen, daß die Künstler der Nation für die Nation da sind und für sie arbeiten. Wir haben schon zu Beginn der Neuzeit auf der einen Seite die wohlbekannten Renaissancekünstler, die in diesem individualistischen Stile gearbeitet haben, und wir haben auf der anderen Seite unseren Dürer. Er hat gut malen können, aber wo hat er die Intensität seines Schaffens hineingetan? In die Vervielfältigungstechnik, die er ja selbst in dieser schöpferischen Weise ausgebildet hat, damit er zu einem ganzen Volke reden konnte und nicht nur zu dem zufälligen Besitzer eines Einzelbildes. Und was war der Erfolg des neuen Weges? Während wir zu jenen individualistisch arbeitenden Künstlern längst nur mehr ein kühles historisches Verhältnis haben, vermag uns ein Stich Dürers, wie etwa seine Melancholie, noch heute bis ins Innerste zu erregen. Wir lernen daraus: die individualistische Kunst vergeht, die soziale besteht! WILHELM OSTWALD



LEDERTASCHE ▫ ENTWURF: PROF. KYSELA ▫ AUSFÜHRUNG: KUNSTGEWERBESCHULE PRAG





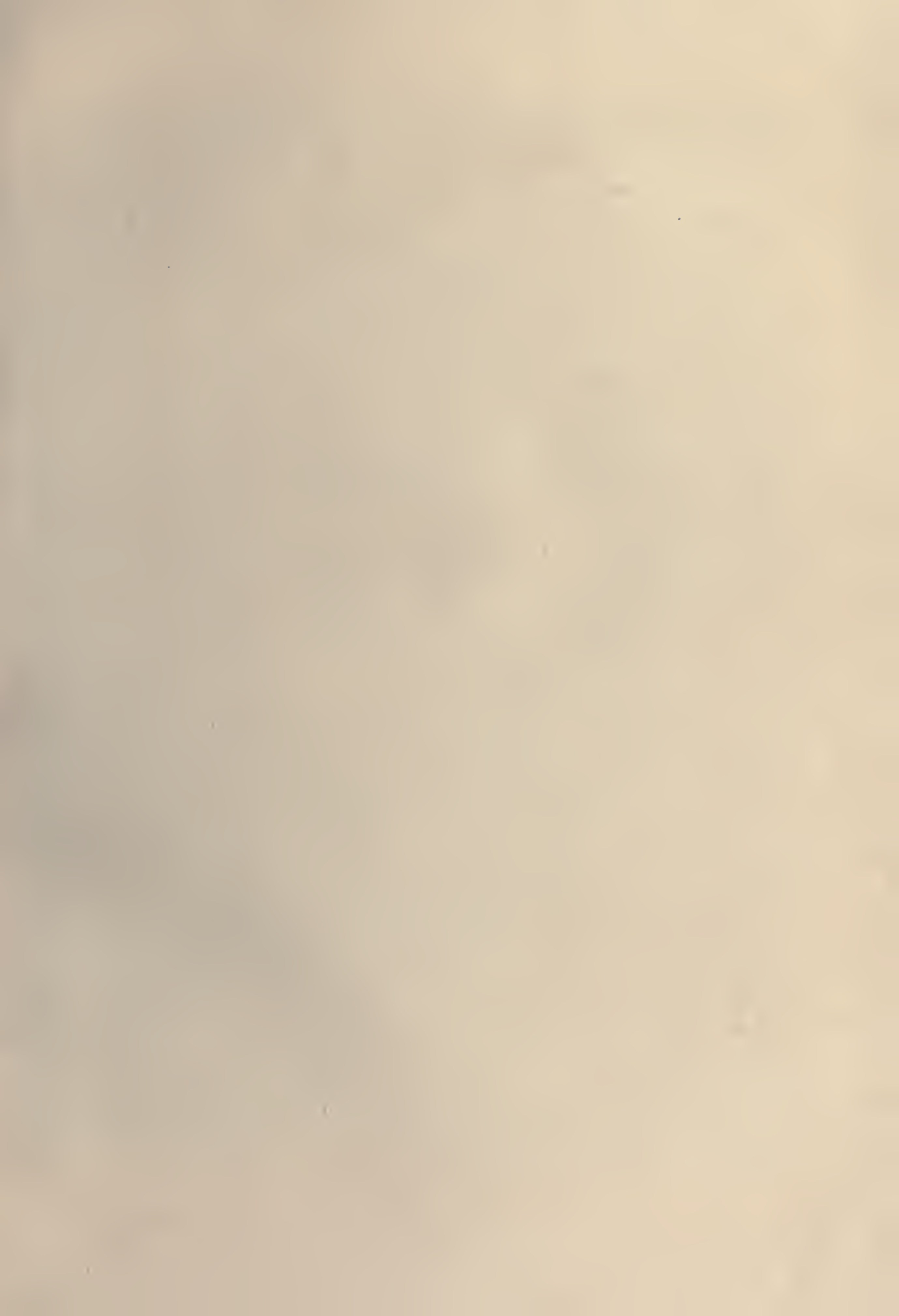
BRUNO PAUL — TYPENMÖBEL: ANRICHTE UND BÜFETT
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G., Bremen





BRUNO PAUL — TYPENMÖBEL: KLEIDERSCHRANK UND BÜFETT

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G., Bremen





PAUL MEBES-BERLIN

VERWALTUNGSGEBÄUDE DER NORDSTERN-GESELLSCHAFTEN IN BERLIN-SCHÖNEBERG



PAUL MEBES-BERLIN NORDSTERNBAU: BEAMTEN-EINGANG

NORDSTERN

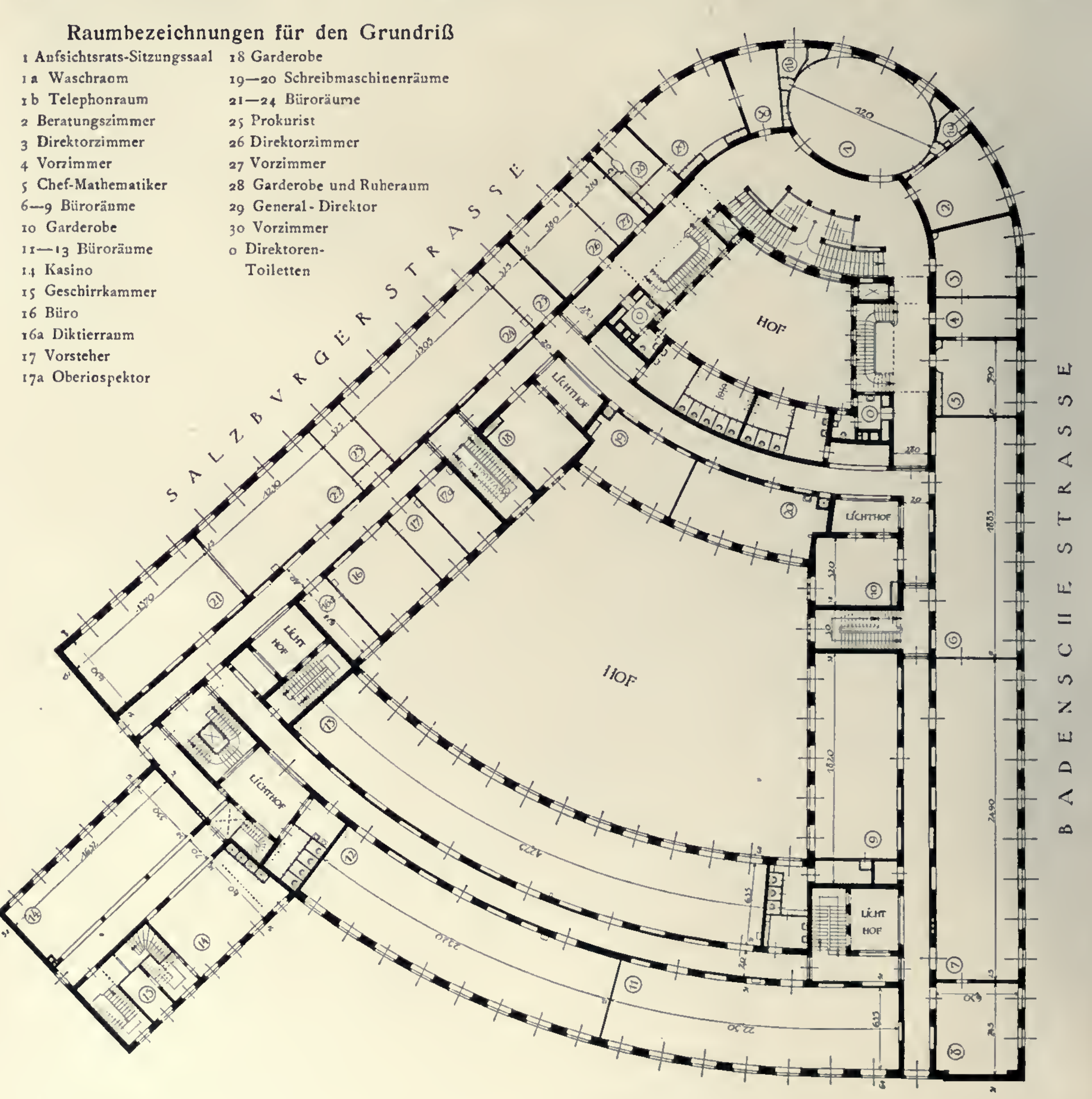
DAS NEUE VERWALTUNGSGEBÄUDE IN BERLIN-SCHÖNEBERG. ARCHITEKT PAUL MEBES-BERLIN

Ein Haus, wie es die Nordstern-Lebensversicherungs-Gesellschaft zu Berlin für sich und die mit ihr verbundenen beiden Nordstern-Gesellschaften, die „Nordstern" Unfall- und Haftpflicht-Versicherungs-Gesellschaft und die „Nordstern" Feuerversicherungs-Gesellschaft als neues Verwaltungsgebäude in Berlin geschaffen hat, ist nicht mehr Haus im alten Sinne. Nicht mehr Haus, wie es in Florenz die Medici, in Versailles die französischen Könige sich zur Lust errichten ließen, oder wie es Schinkel für die alten Berliner gebaut hat. Vor einer solchen Architektur der Vergangenheit ist es berechtigt an künstlerische Ekstasen, an eine oft bis zur Unsinnigkeit verschwenderische Bauleidenschaft, an ein für alle Zeiten bewundernswertes Kunstwollen zu denken. Es ist klar, für derlei Begierden ist kein Raum in den Beratungen eines gut geleiteten Geschäftsunternehmens; es wäre wohl auch nicht das Richtige. Ich war — leider — niemals zugegen, wenn Direktion und Aufsichtsrat der Nordstern-Gesellschaften allein oder mit ihrem Baumeister über die Gestaltung ihres werdenden Hauses ratschlagten; dessen aber glaube ich überzeugt sein zu dürfen, in diesen Sitzungen ist wohl sehr wenig nur die Rede gewesen von Architektur oder gar von Kunst, allein es dürfte Gewißheit, dürfte Einmütigkeit darüber geherrscht haben, daß dieses Bureauhaus an dem Tage, da das Heer der Beamten mit ihren Akten, ihren Korrespondenzen, ihren Schreib- und Rechenmaschinen hier Einzug halten würde, daß es von diesem ersten Arbeitstage an dastände als ein unübertrefflich ausbalancierter Apparat für den Arbeitsmechanismus, der hier tagaus, tagein 900 tätige Menschen in Bewegung hält.

Ich sage Apparat; wenn wir uns nicht gewöhnt hätten, nur Konstruktionen aus Eisen und Stahl, mit Kolben, Ventilen und surrenden Rädern Maschinen zu heißen, würde ich mich nicht scheuen von diesem Haus der Denk- und Schreib- und Rechenarbeit als von einer

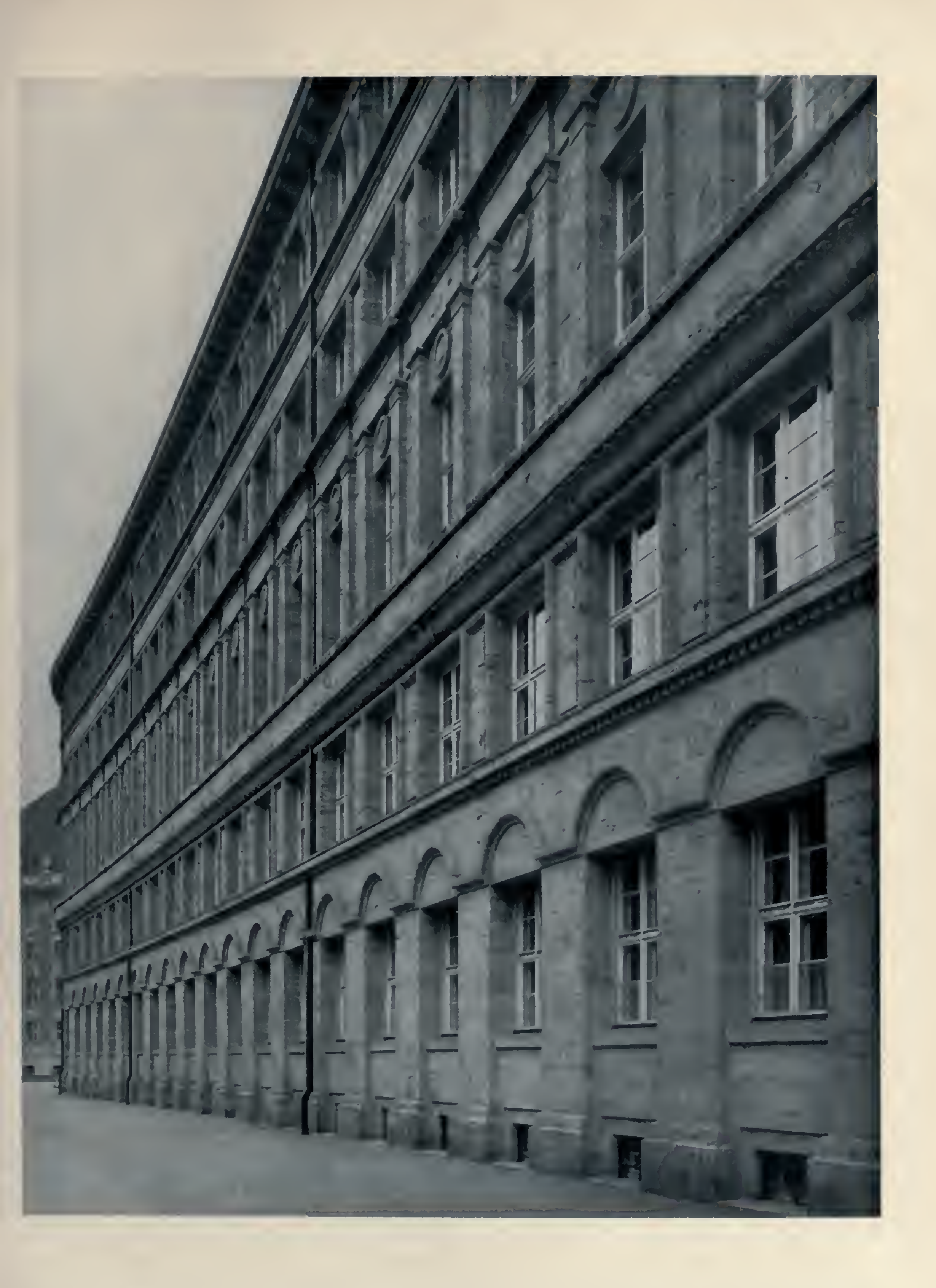
riesenhaften modernen Maschine zu sprechen, einer bewunderungswürdig raffiniert konstruierten Maschine, die, wie ein ineinandergreifendes Räderwerk in allen ihren Einzelheiten darauf angelegt, daraufhin ausgeklügelt ist, unnütze und unzweckmäßige Arbeit zu vermeiden, notwendige Arbeitsverrichtungen zu vereinfachen, handlicher, übersichtlicher, zeitsparender zu machen. Was man als stärkstes vor modernen Ingenieuranlagen erlebt, dieses unerhört Zweck- und Sinnvolle, diese Gier nach Kraftersparnis in jedem Sinne, das ist auch das Erlebnis in diesem Hause. Es ist im ganz Großen solch Organismus, der ebenso sehr im Sinne der Gesellschaft wie im Sinne des einzelnen Beamten auf Oekonomie der Arbeitskraft angelegt ist. Das, nicht irgendwelche Architektur zu machen, war wohl der Antrieb bei allen Entschließungen, die hier vom Bauherrn wie vom Baumeister zu treffen waren. Das Haus, das man bauen mußte und das man mit all der Würde, deren man sich als Auftraggeber schuldig war, bauen wollte, sollte nichts anderes werden als eine Stätte der Arbeit, als das denkbar best abgestimmte Instrument für einen großzügig organisierten Arbeitsbetrieb.

Eigentlich ist das, daß eine Verwaltung für ihre Zwecke sich das Zweckvollste konstruieren läßt, das Selbstverständlichste, was ein normal gewundenes Hirn sich vorzustellen vermag. Allein, da noch immer das Natürliche der ungewöhnliche Ausnahmefall ist, mag es betont



PAUL MEBES-BERLIN

NORDSTERNBAU: GRUNDRISZ DES HAUPTGESCHOSZES



PAUL MEBES-BERLIN

NORDSTERNBAU: FASSADENANSICHT
AN DER SALZBURGERSTRASZE

sein, daß der Nordstern nicht den Ehrgeiz hatte, einen Palast oder eine Palastnachahmung an eine Berliner Vorortstraße zu setzen, sondern, daß man kalkuliert und konstruiert hat, bis man das wirklich brauchbare Verwaltungsgebäude hatte.

* * *

Dieses Haus steht nicht, wie man vermuten könnte und wie man es bis in die jüngste Gegenwart hinein wohl für unerläßlich gehalten hätte, im Zentrum der Weltstadt, in der sogenannten City, in der unsere kaufmännischen Groß-Unternehmen sich mehr und mehr zusammenzufinden bestrebt sind. Für manche Art von Geschäften, für Banken, für die Waren- und Kaufhäuser, für die Konfektion, die Zeitungen usw. dürfte wirklich da drinnen an den Hauptverkehrsströmen der Weltstadt der Platz unbezahlbar sein; für eine Versicherungs-Gesellschaft wie der Nordstern besteht eine solche Verpflichtung nicht; nur ein aufs Aeußerlichste gerichtetes Repräsentationsverlangen hätte sie, deren Geschäftsverkehr nicht eingestellt ist, auf eine täglich in das Haus ein- und ausströmende Masse, in der Innenstadt festhalten können. Da die Eigenart des Versicherungsgeschäftes es mit sich bringt, daß von der Unzahl der Versicherten und der zu versichernden Personen der allerkleinste Teil nur sich persönlich einmal in das Haus der Gesellschaft zu bemühen braucht, so konnte die Verwaltung bei Errichtung ihres Baues sich der Vorteile bedienen, die eine Hinausverlegung aus der Stadtenge selbstverständlich bieten. Mag man ganz absehen von dem Preisunterschied für ein Riesengelände, so gab es da draußen, wo noch nicht Haus an Haus gekeilt ist, freiere, nicht an lästige Nachbarschaft gebundene Anlagemöglichkeiten, die es gestatteten, ganz aus den Bedürfnissen heraus zu disponieren. In einem jetzt erschlossenen Bezirk der Stadt Schöneberg, den die Gemeinde durch Errichtung ihres neuen Rathauses, durch Anlage eines großen Stadtparkes, durch die Zuführung eines Schnellverkehrsmittels: der Untergrundbahn, zu einem in die Augen stechenden Mittelpunkt zu machen bestrebt ist, fand sich ein nach vier Straßen völlig freiliegendes Gelände, das eben den Vorteil bot, daß man überall Licht, überall Luft in Fülle hatte und so von außen her bei der Einteilung der Arbeitsräume in nichts gehindert war. Diese Freiheit allein



PAUL MEBES-BERLIN — NORDSTERNBAU: EINGANG IN DER SALZBURGERSTRASZE RELIEF VON BILDHAUER KRÜCKEBERG-BERLIN



PAUL MEBES-BERLIN

NORDSTERNBAU: DURCHFAHRT ◘ WAND-
VERKLEIDUNG: VELTENER TERRAKOTTA



PAUL MEBES-BERLIN

NORDSTERNBAU: EINGANGSHALLE ▫ DECKENGEMÄLDE VON KARL RICKELT, MÜNCHEN

machte einen Grundriß, wie er sich hier ergab — einen, wie man noch sehen wird, höchst einfachen, übersichtlich und verblüffend zweckmäßigen Grundriß — möglich. Es ist keine Uebertreibung zu sagen, daß eine solch einheitliche Lösung in der Mauer- oder der Behrenstraße kaum denkbar gewesen wäre. Da wäre man immer eingebaut gewesen, das heißt: man hätte bei der Organisation des Betriebes immer Rücksicht zu nehmen gehabt auf so und so viel dunkle, untaugliche Stellen, die nicht so selbstverständlich nutzbar gewesen wären wie jedes Fleckchen in diesem freistehenden Haus, in dem es nicht einen einzigen toten Winkel zu geben braucht. Bedenkt man endlich, daß es auch für die doch an Zahl große Beamtenschaft von Wert sein muß, nicht ohne Notwendigkeit täglich in das Stadtinnere geschleift zu werden und dadurch die Möglichkeit zu erhalten, weiter draußen an der Peripherie der großstädtischen Steinwüste zu leben, so ist dieser erste Schritt aus dem Zentrum heraus für Unternehmungen von der besonderen Art dieser Versicherungsgesellschaften eine vor-

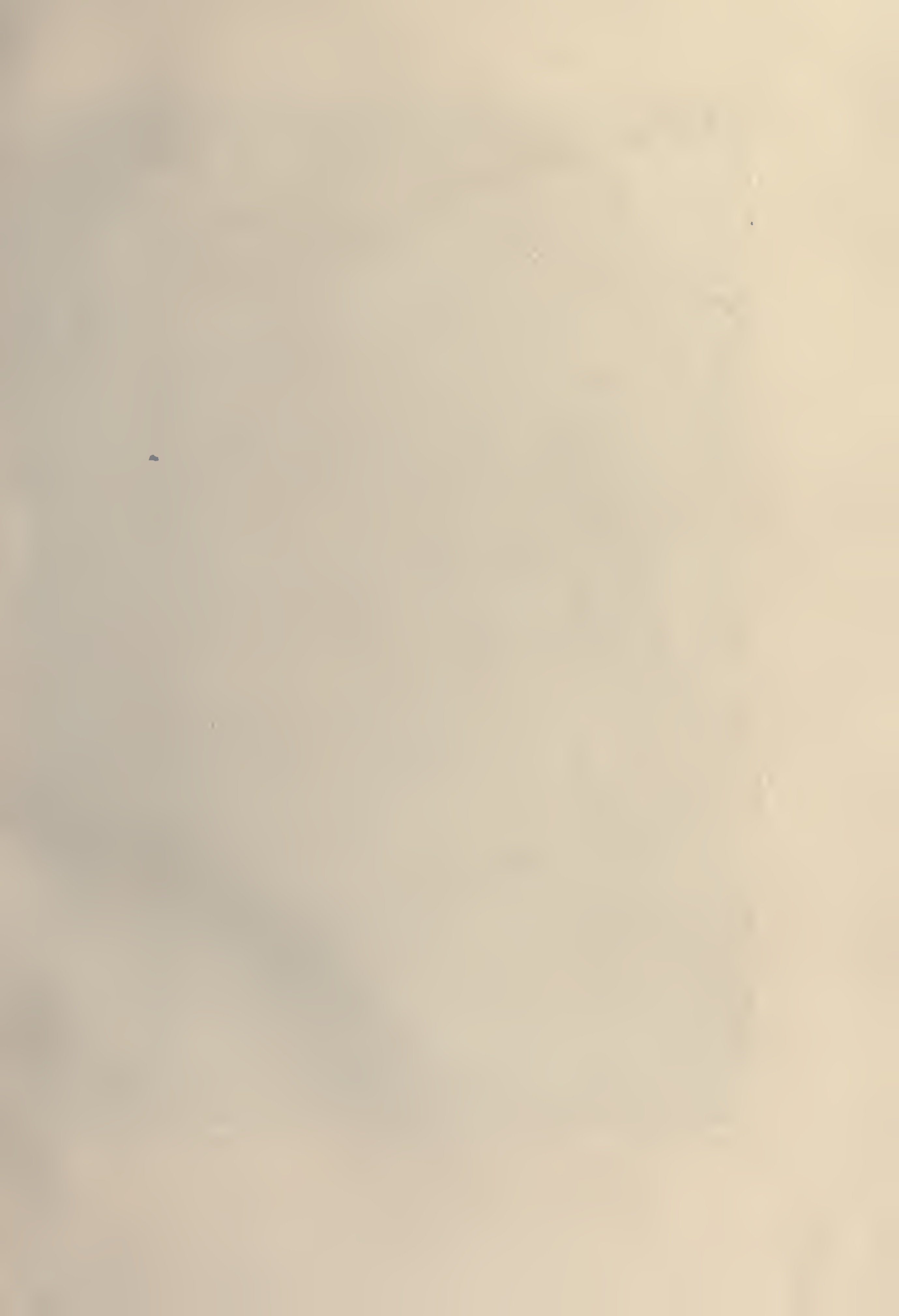


PAUL MEBES ▫ NORDSTERNBAU: KANDELABER IN DER EINGANGSHALLE
Entwurf: H. Vauk — Ausführung: Spinn & Sohn, Berlin



PAUL MEBES-BERLIN

NORDSTERNBAU: WARTERAUM IM KORRIDOR DES ERSTEN STOCKWERKES





PAUL MEBES-BERLIN NORDSTERNBAU: HAUPTTREPPE



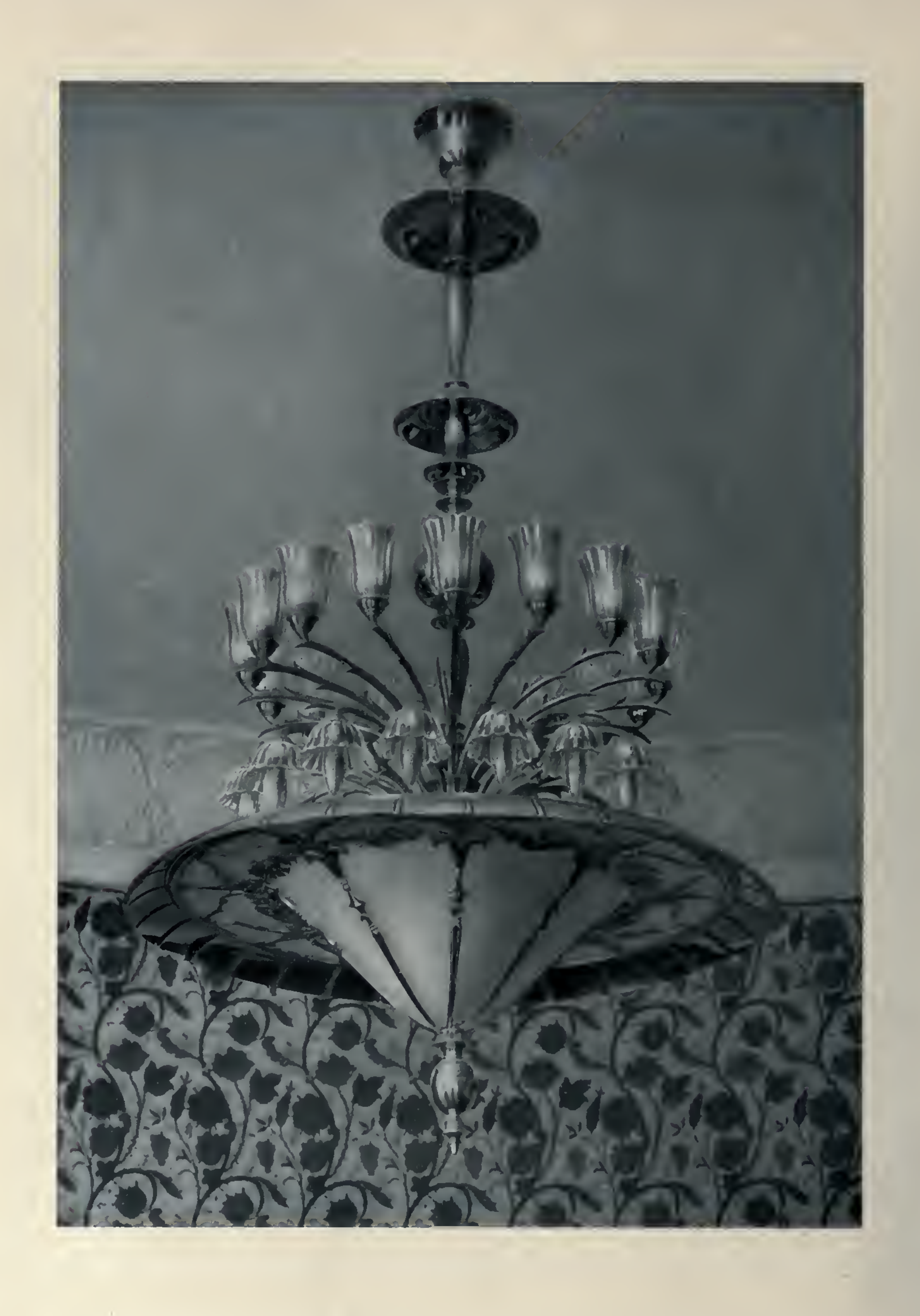
PAUL MEBES-BERLIN NORDSTERNBAU: KASSENHALLE

bildliche Entschließung, der es bei unvoreingenommener Abwägung aller in Betracht kommenden Umstände an Nachfolge nicht fehlen kann.

Es ist zu erkennen, daß es sich hier um Dimensionen handelt, die die hergebrachten Maße doch um Beträchtliches überschreiten. Ein paar Zahlen nur, um zu illustrieren, aus welchem Raumbedarf diese Anlage erwachsen und demgemäß zu verstehen ist: Die Beamtenzahl beläuft sich auf etwa 900 Personen, das gesamte Vermögen der drei Gesellschaften beträgt etwa 285 Millionen, die jährliche Prämien- und Zinseneinnahme rund 56 Millionen Mark. Das Grundstück, gedehnt zwischen der Salzburger-, Badenschen-, Wartburg- und Innsbrucker Straße, umfaßt 11 436 qm, wovon 5000 bis 5500 qm bereits umbaut sind — Ziffern, die man versucht wäre, einmal mit den 3200 qm der Grundfläche des Palazzo Pitti in Parallele zu setzen, um einen ungefähren Begriff zu geben, welche Baumasse mit Hilfe der modernen Technik hier in etwa eineinhalb Jahren bewältigt worden ist.

Die Aufteilung des Geländes ist so geschehen, daß die Hauptfronten sich in der Badenschen- und Salzburger Straße erstrecken. An dem Schnittpunkt dieser beiden Straßenzüge, dem Schöneberger Rathaus gegenüber, ist die Baumasse zurückgenommen und kolosseumartig ausgerundet, wodurch ein kleiner Platz entsteht, der von der Kommune als Nordsternplatz geführt wird. Der Grundriß der Anlage läßt sich am besten vergleichen mit einem nicht ganz zur Hälfte geöffneten Fächer, dessen Scheitelpunkt in dieser kolosseumartigen Ausbuchtung liegt. Die beiden Straßen entlang erstrecken sich zwei gleichartige Flügel, die in sich durch zwei halbrunde Querflügel verbunden sind. Eine Erweiterungsmöglichkeit auf dem jetzt erst zur Hälfte ausgenützten Grundstück ergibt sich, wenn man den in der Salzburger Straße zurückspringenden Bauteil für die Wohnungen der Pförtner und des Kasinos außer Ansatz läßt, folgerichtig aus sich selbst heraus, dadurch, daß man in dem gegebenen System Flügel und Querflügel weiter wachsen läßt.

Ein Blick auf den beigegebenen Grundriß dürfte genügen, um die Disposition der Anlage ohne weiteres zu begreifen. Die Ausbuchtung am Nordsternplatz ist zum Eingang und zum



PAUL MEBES-BERLIN

NORDSTERNBAU: BELEUCHTUNGSKÖRPER IM AUFSICHTSRATSITZUNGSSAAL

Entwurf: H. Vauk — Ausführung: Rich. L. F. Schulz-Berlin



PAUL MEBES-BERLIN NORDSTERNBAU: SITZUNGSSAAL DES AUFSICHTSRATES



PAUL MEBES-BERLIN ▫ NORDSTERNBAU: ARBEITSRAUM DES GENERALDIREKTORS

Mittelpunkt der Gesamtanlage gemacht worden. Hier, auf dem verhältnismäßig kleinen Teil, der sich bis zum Ansatz des ersten Querflügels erstreckt, sind die dem Publikum zugänglichen und die für das Haus erforderlichen repräsentativen Räumlichkeiten. Im Erdgeschoß ergibt sich ein als Oval ausgebildetes Vestibül, durch das das Publikum hindurchschreitet zu den Generalagenturen oder zu den Wartezimmern des Arztes und des Syndikus. Hier hinter dem Vestibül setzt die Haupttreppe an, die hinaufführt zu der das Oval des ersten Obergeschosses einnehmenden Kassenhalle und an ihr vorbei zu den Räumlichkeiten des zweiten Obergeschosses: dem großen Sitzungssaal, einem kleineren Beratungszimmer, den Arbeitsräumen des Generaldirektors. Die Haupttreppe und damit der eigentlich für das Publikum zugängliche Teil bricht hier ab, um sich in zwei seitlich gelegene, aus prächtigem Kiefernholz gerichtete Treppen zu gabeln, die zu den in diesem Vordertrakt angeordneten Räumen der Direktoren und Prokuristen führen.

Von jenem ersten Querflügel an, getrennt oder verbunden (wie man will) durch eine Glastüre, beginnt der durch dieses vorgeschobene Dreieck entlastete Haupttrakt, das Bureauhaus, in dem es irgendwelche Störung durch einen Zugangsverkehr von außen nicht mehr gibt. Ein Vergleich zwischen diesen beiden Raummassen, die gegeneinanderzustellen mir einmal gestattet sei, zwischen jenem repräsentativen Teil, der ja schließlich auch das Arbeitshaus der Direktoren und Prokuristen ist, mit dem

PAUL MEBES-BERLIN

NORDSTERNBAU: ARBEITSRAUM DES GENERALDIREKTORS





PAUL MEBES-BERLIN ▫ NORDSTERNBAU: BELEUCHTUNGSKÖRPER IM ARBEITSRAUM DES GENERALDIREKTORS
Entwurf: H. Vauk — Ausführung: Rich. L. F. Schulz-Berlin
Angetragene Decke: Entwurf: Walter Schmarje-Berlin



PAUL MEBES-BERLIN

NORDSTERNBAU: SITZUNGSSAAL DES AUFSICHTSRATES
TÜR-UMRAHMUNG VON WALTER SCHMARJE-BERLIN ▪

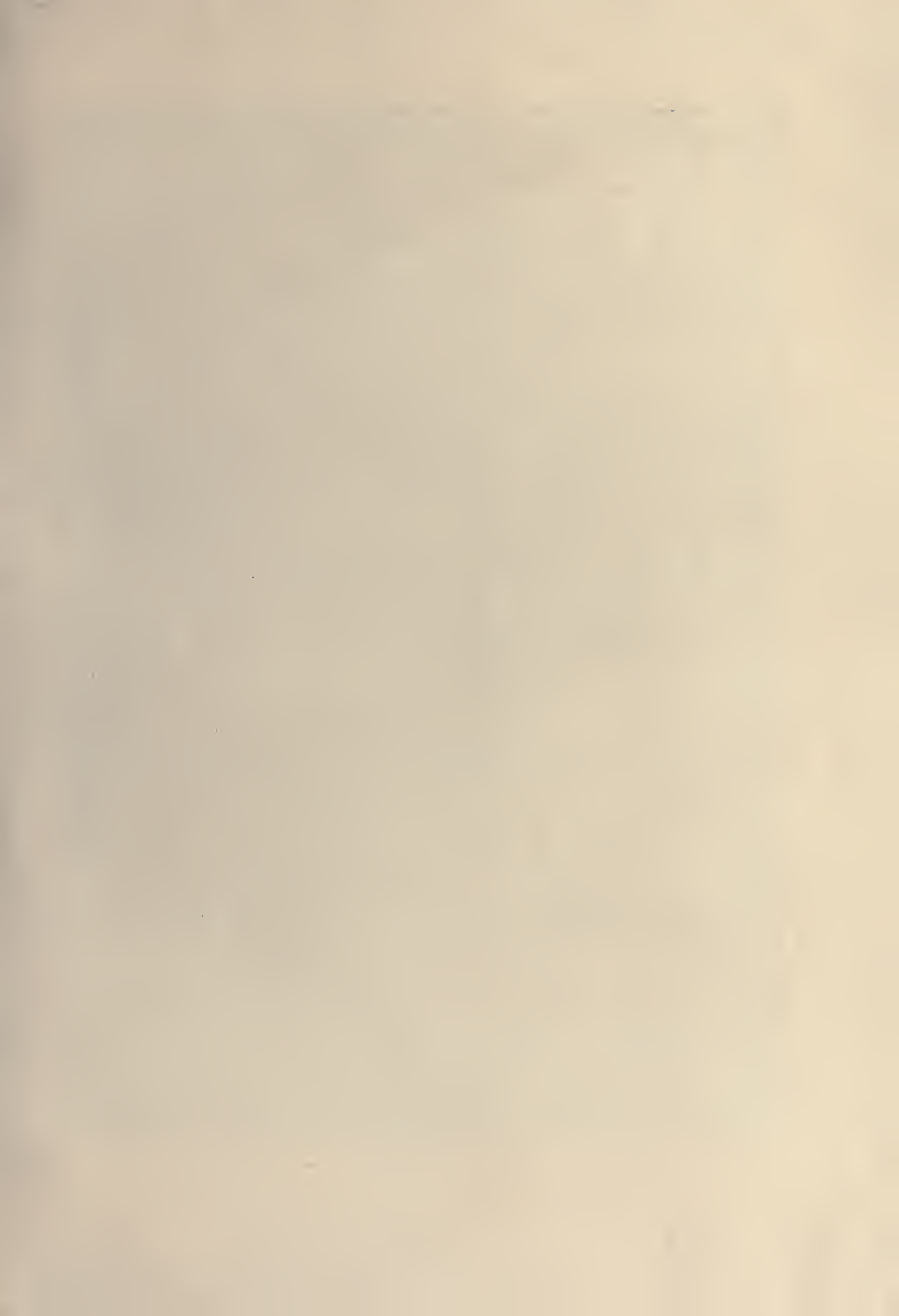


P. MEBES NORDSTERNBAU: BELEUCHTUNGS-KÖRPER IM TREPPENHAUS
Entwurf: H. Vauk — Ausführung: Rich. L. F. Schulz-Berlin

zwischen den beiden Querflügeln gelagerten Block ergibt das im Hinblick mit anderen derartigen Anlagen gewiß lehrreiche Verhältnis von 1:6, das heißt, nur 13500 cbm von einem Gesamtrauminhalt von etwa 77000 cbm. Macht man sich noch einmal die Mühe, den Grundplan anzusehen, so zeigt sich, daß durch diesen ganzen Block ein gleichmäßig breiter, nirgends eingeknickter Korridor läuft, an dem rechts und links in Arbeitssälen von ganz gehöriger Ausdehnung die Bureauräume liegen, in denen für 1200 Personen reichlich Platz wäre. Die Verteilung dieser Arbeitsräume geschah derart, daß im Erd-, im ersten und zweiten Obergeschoß die Lebens-Versicherung, in den beiden oberen Geschossen die Unfall- und Haftpflicht-Versicherung sowie die Feuer-, Einbruchsdiebstahl- usw. Versicherungen untergebracht wurden. Als gemeinsame Anlage zieht sich dann noch über das ganze Dachgeschoß hinter dem von außen so eigenartig anmutenden Kupferfirst das Archiv für die aus solchem Betrieb erwachsende phantastische Menge von Akten — es dürfte nach einer oberflächlichen Schätzung hier, bequem zugänglich und gut belichtet, Raum für nicht weniger denn 750000 bis über 1000000 Faszikel sein, abgesehen von den im Kellergeschoß gestapelten, nicht mehr lebenden Akten! Da der Betrieb dieser drei Versicherungsgebiete nur in Ausnahmefällen



PAUL MEBES-BERLIN NORDSTERNBAU: OBERES TREPPENHAUS





PAUL MEBES-BERLIN

NORDSTERNBAU: OBERES TREPPENHAUS. BEMALUNG VON F. MUTZENBECHER



PAUL MEBES-BERLIN — NORDSTERNBAU: OBERES TREPPENHAUS DETAIL VOM TREPPENGELÄNDER

ineinandergreift, so ergibt sich bei dieser Disposition ein Haus fast ohne Vertikalverkehr. In der Regel vollzieht sich jedenfalls der Arbeitsbetrieb innerhalb einer Etage, so daß über die Zahl der von der Baupolizei vorgeschriebenen Treppenanlagen nicht hinausgegangen zu werden brauchte. Die zwei Haupttreppen für den Personalverkehr, die ihre natürliche Ergänzung in den im Haus verstreuten Fahrstühlen haben, münden, die eine neben dem Personaleingang, von den beiden Straßenflügeln aus in den größeren der beiden Innenhöfe. Wichtiger als dieser Personenverkehr sind die technischen Kommunikationsmittel: ein weit verzweigtes Haustelephon und zur Beförderung der Akten: für den Großverkehr die Aktenaufzüge, für den Einzelverkehr eine auf dem Kontinent einzigartige Rohrpostanlage, die in der Lage ist, vollständige Aktenfaszikel durch das ganze Haus zu befördern. So in kurzen Zügen zusammengefaßt, ergibt sich fast von selbst, wohl auch dem architektonischen Laien verständlich, ein Grundrißbild, wie es einfacher und selbstverständlicher nicht gedacht werden kann. Ein Grundrißbild, das der getreue Spiegel einer solchen, alle Unausgeglichenheit scheuenden Großorganisation wäre.

* * *

Bis dahin wird man, glaube ich, heutzutage wohl in jedem Unternehmen von dem Ausmaß der hier vereinigten Nordstern-Gesellschaften bei der Planung eines solchen Baues gleich logisch vorgehen. Das Verlangen nach rationeller Wirtschaft ist den Bauherren, die bei solcher Gelegenheit in Betracht kommen, so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, daß gegen diese Vernunft in der Regel nicht sonderlich gefehlt wird. Die technische Disposition des Hauses, die Organisierung des Arbeitsverkehrs, alle Zweckmäßigkeiten, die sich errechnen lassen, weiß man in sinnvoll durchdachten Plänen festzulegen. In dem Augenblick aber, wo das alles Gestalt, Raum, Form annehmen, wo die gewaltige Maschine, als die solch unermeßliches Arbeitshaus sich präsentiert, aus einem Rechenexempel Wirklichkeit werden soll, da pflegt dieses sachliche Denken aufgeopfert zu werden allerlei fast unbegreiflichen Empfindsamkeiten. Es pflegt dann der



PAUL MEBES-BERLIN — NORDSTERNBAU: BLICK IN DAS HAUPTTREPPENHAUS

Augenblick da zu sein, wo die Bauherren bei der Erwägung stehen: Ja, ja, Bureauhaus, ganz richtig, aber eigentlich ... Die und die Gesellschaft in München, in Wien, in Dresden, da sieht man Marmortreppen, jonische Säulen ... Vor sonst sehr kühl rechnenden Geistern ersteht auf einmal das Phantasiebild des sogenannten Bankpalastes. Womit der richtige Zeitpunkt gekommen wäre für den Mann, der das in jeder Stil- und Marmorart liefert: für den Architekten. Der Typus Architekt, der bei solcher Gelegenheit gewöhnlich herangezogen wird, Baurat, wenn nicht gar Oberbaurat betitelt, der aber im Grunde genommen nichts anderes ist als ein Groß-Bauunternehmer, der von Auftrag zu Auftrag, von Bausumme zu Bausumme hatzt, diese Firma überläßt Konstruktion, technische Aufteilung und Einrichtung den üblichen Lieferanten, um selbst vor ein nach Möglichkeit kaschiertes Bureauhaus eine Fassade und eine monumentale Treppenflucht zu zaubern.

Von solch architektonischer Gaukelei gibt es an dem Nordsternbau nichts. Von dieser lügnerischen Zweiteilung: vorne Kunst und hinten, für die Zuschauer verborgen, die Bureauarbeit, ist dieses Haus frei. Mit seiner aufrichtigen Sachlichkeit gehört es wie das Klöpperhaus in Hamburg zu den edlen, modernen Geschäftshausbauten, die es so lebendig durchgestaltet einstweilen außerhalb Deutschlands noch nicht gibt.

Dieses Haus konnte aber auch nur so werden, weil es wahrhaft von innen nach außen, vom Arbeitstisch und Aktenschrank des hier tätigen Beamten aus gedacht und geformt worden ist, weil die Bauherren, bar aller falschen Romantik und noch mehr bar jeder Sucht nach eitlem Repräsentationsgepränge nichts anderes als solche Echtheit auch im Architektonischen wollten, weil sie schließlich den Weg zu einem wirklichen Baumeister fanden, der angesichts einer solchen Riesenaufgabe vor Ehrgeiz glühte, dieses Werk, das er als ein Lebenswerk ansehen durfte, aufs Aeußerste richtig, brauchbar, gediegen und formvollendet zu machen.



P. MEBES NORDSTERNBAU: FAHRSTUHLTÜR

Dieser Mann, der mit einer Gewissenhaftigkeit und einem Verständnis ohnegleichen das Nordsternhaus zu einem Dokument architektonischer Gediegenheit gemacht hat, ist Paul Mebes.

* * *

Wenn es zu glauben ist, daß Wohltun Zinsen trägt, so gäbe es hier ein Exempel. Dieser Mebes nämlich, der Bank- und Verwaltungsgebäude, überhaupt Bauten von diesem Umfang noch nie auszuführen bekam, hat sich als sozial wirkender Baumeister in Deutschland einen Namen gemacht durch die vorbildlichen Kleinwohnungsanlagen, die er den aus den Mietskasernen herausstrebenden Mitgliedern des Berliner Beamten-Wohnungsvereins organisierte. Es dürfte wohl so sein, daß man in der Lebens-Versicherungs-Gesellschaft ihn bei dieser sozialen Bauarbeit kennen und schätzen gelernt hat; in dem Ernst, mit dem er wohl als erster in Berlin dieses schwierigste der großstädtischen Bauprobleme anpackte, dürfte man die Gewähr gefunden haben, daß er auch ein Bauwerk von so ungewöhnlichem Umfange gut und brauchbar organisieren werde. Noch

mehr, man hat sich nicht erst auf das Verlegenheitsspiel eines Wettbewerbs eingelassen, sondern ist zu dem Mann, zu dem man Vertrauen hatte, hingegangen, hat ihn sein Bestes tun lassen und — siehe, es war gut.

Es ist in dieser Betrachtung noch nicht die Rede gewesen von dem, was eigentlich die Photographien anschaulich genug zeigen, von dem Aeußeren, den in so mächtigen Horizontalbändern schwingenden Fassaden dieser Bauanlage, von einigen der bedeutsamsten Raumanlagen: der Kassenhalle, den Sitzungszimmern, dem Arbeitsraum des Generaldirektors usw.; ich glaube, dem Haus wie dem Baumeister wird man nicht gerecht, wenn man den Versuch macht, den Wert dieser Leistung von hier aus einschätzen zu wollen. Dieses Haus, so stattlich es dasteht, so wuchtig es mit dem straffen Rhythmus seiner weit ausschwingenden Flügel sich präsentiert, ist wahrhaftig zu verstehen nur als eine ungeheuere Summe sorgsamster Kleinarbeit. Einer Kleinarbeit, die — wirklich deutsch! — alles, auch das Allernebensächlichste, auch das scheinbar geringfügigste Objekt, einen Lichtschalter, das Zifferblatt einer Normaluhr, eine Heizrohrverkleidung, ernst nimmt. So ernst, mit solcher Gier nach der richtigen und besten Lösung, wie sie ein anderer vielleicht einmal beim Ausbalancieren einer Säulenstellung oder dergleichen aufzubringen sich anstrengt.

Es mutet vielleicht etwas komisch an, angesichts eines solchen Millionenbaues von der Versessenheit zu reden, mit der der Architekt sich auf scheinbar so nebensächliche Dinge gestürzt, mit welch unermüdlichem Eifer er ihnen höchste Gediegenheit zu geben versucht hat; allein es ist so, dieses große Haus konnte, wie jeder unbefangene Beurteiler zugestehen muß, so vorbildlich nur werden, weil es für den, der ihm das Gepräge gegeben hat, an dem ganzen Bau nichts Nebensächliches, nichts Unwesentliches, nichts, was man unbeachtet hätte lassen dürfen, gegeben hat. Als Ganzes ist er ein ungeheures Mosaik einzigartiger Qualitätsarbeit. Das ist es, was ihn am meisten vor anderen Bauten gleicher Art auszeichnet. Während da für die Architekten die Hauptsache war, Massen in großen Zügen zu gliedern und mit einer genialen Sorglosigkeit über die Durchbildung im einzelnen hinwegzuhuschen, vielleicht darf man auch sagen: hinwegzupfuschen, ist dieser Bau konzipiert worden wie ein Stich von Dürer: jeder Strich und jedes Strichelchen quillt aus tiefstem Empfinden, wohl überlegt und mit der subtilsten Gewissenhaftigkeit ersteht auch die geringste Kleinigkeit noch aus dem Drang nach höchster Vollkommenheit.

Darum konnte es bei diesem Haus auch nicht die sonst üblichen Abstufungen geben: Die „guten Stuben“, die man besonders eingehend zu schildern hätte, während man über andere uninteressante Partien stillschweigend hinweggehen würde. Von Mebes aus ist mit dem gleichen künstlerischen Ernst, mit dem gleichen Verlangen, das Bestmögliche zu tun, an einer Vergitterung der Frischluftkanäle wie an der Ausstattung eines Aufsichtsrat-Sitzungszimmers gearbeitet worden. Das hervorzuheben scheint wesentlich, daß hier wie dort die Trefflichkeit der formalen Lösung und die Gediegenheit der Ausführung die gleichen sind, daß in der Qualität der Aufwendungen prinzipiell kein Unterschied besteht zwischen dem Arbeitszimmer des Generaldirektors und sagen wir einmal: einem Aktenschrank, der in irgend einem der Bureaus gebraucht wird. Man verstehe mich richtig, selbstverständlich wird man nicht ein Schreibmaschinenbureau mit Smyrnateppichen auslegen und nicht gepolsterte Fauteuils zum Kollationieren von Akten herstellen; allein innerhalb der jeweils gegebenen Notwendigkeit ist immer das Sinnvollste und Richtigste angestrebt. Es ist nicht an einer Stelle ein größerer Aufwand, ich meine geistigen Aufwand, Aufwand an künstlerischem Wollen, an qualitätvoller Trefflichkeit getrieben. Das Ziel dieses Baumeisters war höchste Gediegenheit in all und jedem.

Deshalb gibt eine Veröffentlichung wie diese, so viel Worte man auch machen, so viel Bilder man auch zeigen könnte, nur einen vagen Begriff von dem, was hier wirklich geleistet worden ist. Man möchte den Leser am Arm nehmen und ihn in dem Haus von Raum zu Raum, von Trefflichkeit zu Trefflichkeit führen. Bitte: da ergab sich die Notwendigkeit, die vielen Abteilungen, die sich die Korridore entlang erstrecken wie die Häuser einer Straße durch Nummer und Aufschrift kenntlich zu machen. Mebes hat — gewiß nach mannigfachen Versuchen — eine genial einfache Lösung gefunden: ein Türschild, ein Gestell aus einem Kreis mit der Nummer, das in den Gang hineinragt, darunter ein der Wand parallel gestelltes Oval mit der Namensaufschrift. Nur das Gestell ist fest, die Kartons mit Nummer und Aufschrift sind auswechselbar und sind beschrieben von einem ausgezeichneten Kalligraphen, ADOLPHY mit Namen, den Mebes sich für diesen Zweck herangeholt hat. Das Ganze ist sehr zweckmäßig, erscheint als die allernatürlichste Lösung und wirkt in der ersten Überraschung apart wie ein Blick in eine alte



PAUL MEBES-BERLIN

NORDSTERNBAU: GARDEROBE- UND AKTENSCHRANK



PAUL MEBES-BERLIN

NORDSTERNBAU: WARTEZIMMER

Deckenmalerei von F. Mutzenbecher



PAUL MEBES-BERLIN NORDSTERNBAU: BERATUNGSZIMMER
Deckenmalerei von F. Mutzeobecher — Beleuchtungskörper von Bruno Paul

Handwerkerstraße, wo die Gildenzeichen über der Haustüre dem Passanten den Weg weisen. Bitte: in dem Zimmer des Generaldirektors, das seinen eigenen Charakter hat, ist eine Normaluhr einzubauen. Zifferblatt, Zeiger, Gehäuse, alles würde herausknallen aus der Harmonie des Raumes; es muß nach gewiß wieder mancherlei Versuchen die selbstverständlich passende Lösung gefunden werden. Die elektrischen Lichtschalter: jene notdürftigen Glasplättchen und noch mehr jene überall unmöglichen Kapseln, Mebes hat in den Räumen, die mit Holz verkleidet sind, Schalter aus Holz drechseln lassen, die nun wie ein Ornament zur Fläche zu gehören scheinen. Oder, um bei diesen elektrischen Leitungen zu bleiben. Es gilt als eine kluge Disposition die Schwachstromleitungen, die solches Haus durchziehen, durch Einbauen dem Auge zu entziehen. Um sie unsichtbar und doch für jeden Bedarfsfall zugänglich zu machen, hat man hier den Fliesenbelag der Korridore mit einem hölzernen Gesims abgeschlossen, in dem sie nach oben hin offen durch das ganze Haus laufen. Diese Fliesen auf Treppen und Korridoren; ein Leimfarbenanstrich wäre wohl auch ausreichend gewesen, dafür gibt dieser Mehraufwand größere Helligkeit, Sauberkeit und braucht nach wenigen Jahren nicht immer wieder neu aufgefrischt zu werden. Aus gleichen Gründen hat man die Innenhöfe bis zum Dach hinauf mit glasierten Ziegeln, die nicht verschmutzen und das Licht am besten reflektieren, ausgelegt. So, so weitschauend, möchte ich sagen, ist hier überhaupt immer gerechnet worden. Man hat nicht nur nach dem Anschaffungspreis



PAUL MEBES-BERLIN NORDSTERNBAU: WARTEZIMMER



PAUL MEBES-BERLIN NORDSTERNBAU: INNENTREPPE



PAUL MEBES-BERLIN NORDSTERNBAU: DIREKTORENARBEITSZIMMER

gefragt, hat auch, was meist, sogar bei Staatsbauten nicht zu geschehen pflegt, an Unterhaltungskosten gedacht und bei solcher Kalkulation auf den Abnutzungskoeffizienten hin sicherlich wirtschaftlicher gehandelt, als wenn man einmal eine Kleinigkeit sich versagt hätte.

Aus derlei Aufzählungen sieht man schon, daß Mebes hier nichts gewollt hat und als wirklicher Baumeister gar nicht wollen konnte, was besonders eigenartig, besonders originell, von besonders künstlerischem Esprit gewesen wäre. Statt die Fassade mit einem Wirrsal von Figuren und Ornamentwerk zu behängen, machte er aus der Notwendigkeit, den Namen der Unternehmungen irgendwo anzubringen, ein monumentales Schriftband. E. R. Weiss hat dafür als eine der besten Leistungen, die diesem Gewerbler seit Jahren gelungen sind, die Type angegeben. Eine der Horizontalen, die auch von außen her das Charakteristikum dieses „Hauses ohne Vertikalverkehr" ausmachen, schlingt es sich als eingelegtes, sanft schimmerndes Mosaik über die schönen Flächen des Travertin, der als ein so edles Material uns aus Thüringen kommt. Man wachte eifersüchtig darüber, daß ein unnützes Treppenhaus dem Gesamtbau nicht wie so oft kostbaren Raum wegnähme und es war doch auch unerläßlich, hier wie bei allen Entschließungen die Würde des Hauses zu wahren. So ist auf einer Grundfläche, ich habe mir die Ziffer errechnen lassen, von nicht mehr als rund 40 qm ein geradezu geniale Raumlösung entstanden. Was zwecklos Raum und Licht weggenommen hätte, wären Träger und Pfeiler, gewaltige Ausladungen in Stein oder Marmor gewesen. So ist man dahin gekommen, sich ganz auf die durch die Konstruktion gegebenen eisernen Träger zu beschränken, sie feuersicher mit einem matten schlesischen Marmor zu ummanteln und sie über dem Treppenlauf ganz hoch, ganz licht sich emporschwingen zu lassen. Das macht mit den als Leuchtkörper pendelnden Glaskugeln, die in ihrer Rassigkeit für die Werkstatt Rich. L. F. Schulz zeugen, den Eindruck, als ob man zwischen die aufstrebenden Massen eines Kirchenschiffes träte. Auf die Gefahr hin, paradox zu erscheinen, wage ich noch einmal zu sagen, daß es ein und derselbe Geist ist, der solche Raumschöpfung und einen Kleider- oder Aktenschrank, wie er weiter vorne wiedergegeben ist, in seiner ganzen handwerklichen Monumentalität beseelt.

Es ist der wundervolle Handwerksgeist in diesem Mebes, der, selbst Sohn eines Handwerkers, voll einer grenzenlosen Liebe zu aller echten Handwerksarbeit steckt. Jedes Stückchen geschmiedeten Eisens, jede Holzfläche, jeden Anstrich, alles hat er seinem Wesen gemäß zu behandeln versucht. Nie ist von einer



PAUL MEBES-BERLIN — NORDSTERNBAU: ROHRPOSTANLAGE

Ausführung: Paul Hardegen & Co., Berlin



PAUL MEBES-BERLIN NORDSTERNBAU: SPEISERAUM FÜR DIE BEAMTEN

Technik zu viel, aber auch nie zu wenig verlangt worden. Und mit welcher verständnisvollen Treue wurden hier Materialien behandelt! Es waren gar nicht die ganz kostbaren, die feinen Marmore aus Italien usw. Von dem Travertin, der mit so viel Erfolg an den Fassaden benutzt wurde und einem anderen heimischen Material, dem körnigen schlesischen Marmor sprach ich schon; aber wahrhafte Triumphe sollte unter den Händen dieses Baumeisters in Treppenhäusern, Wandvertäfelungen, an Möbeln aller Art unser Kiefernholz feiern. Es ist hier wirklich zu einem Quell unfaßbarer Schönheiten geworden.

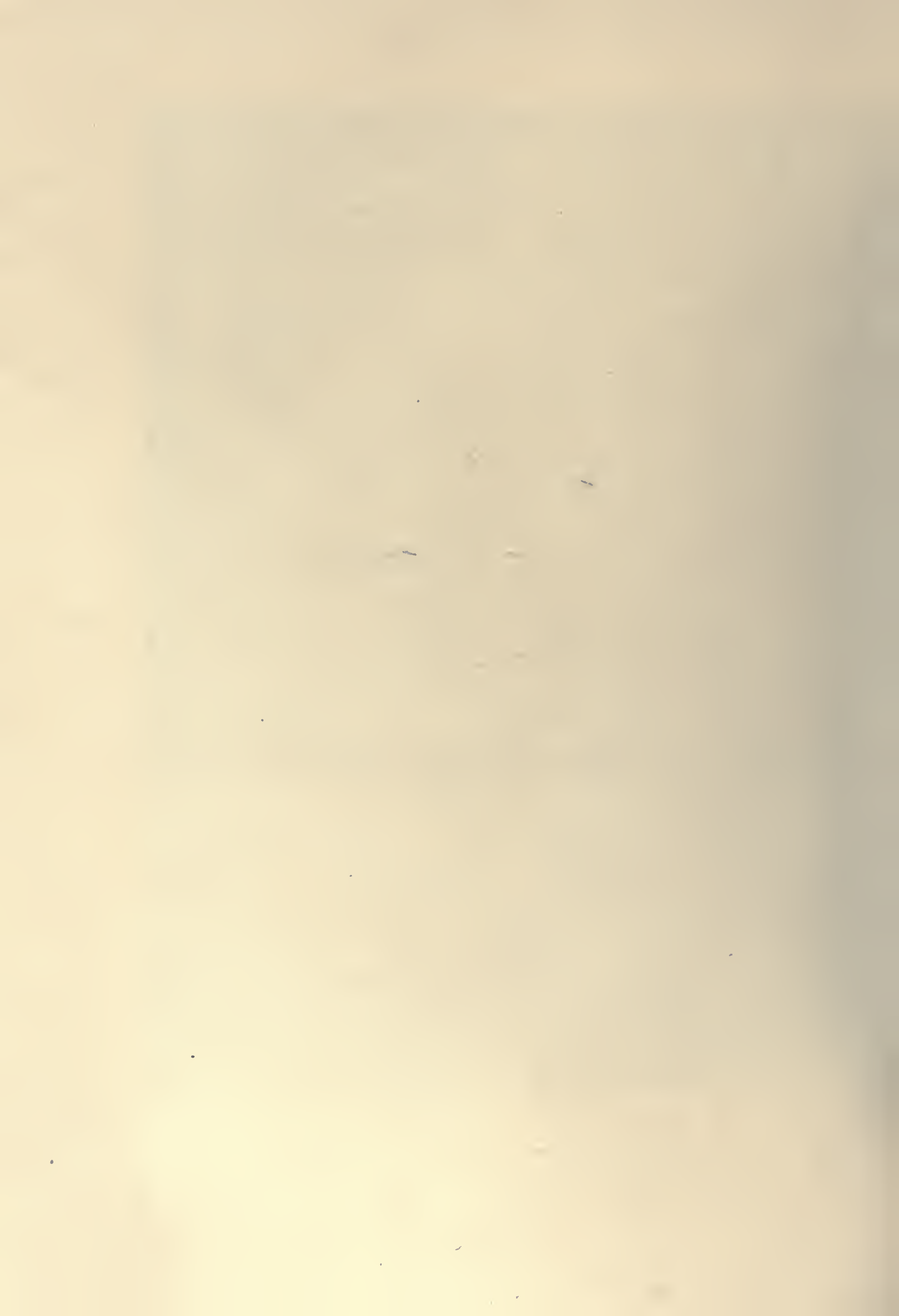
* * *

Doch auch das wäre ein falsches Bild, wenn man nun nur diese Einzelheiten sehen wollte. Es ist so, sie alle wachsen zusammen zu diesem monumentalen Organismus, wie die Bächlein, wenn sie ineinanderschießen, zum reißenden Strom werden. Doch so unübersehbare Vielheiten würden noch nicht eine Harmonie ergeben ohne den architektonischen Geist, der Großes wie Kleines umspannt. Das Haus, wie es sich als Ganzes präsentiert, die Fassaden, die Kassenhalle, die Zimmer der Direktion und des Aufsichtsrates, die Bureaus, Haupt- wie Nebenräume, das alles zusammen ist zugleich Dokumentation eines architektonischen Wollens, das auch dem kritischsten Beurteiler Achtung abnötigen muß. Kein Zweifel, Mebes hat in dem Nordstern-Bau ganz unverblümt und unverfälscht das gigantische Bureauhaus errichtet, das seiner inneren Bestimmung nach ja bei der Gelegenheit als das einzig Richtige zu organisieren war; allein gerade dadurch, daß hier ein so über alle Maßen sachlich denkender Geist am Werk war, daß er nichts anderes als das unübertreffliche Verwaltungsgebäude zu schaffen bestrebt gewesen, ist dieses Nordstern-Haus zugleich zu einem außerordentlichen Werk der Kunst, zu einem Beispiel für den bei uns, in unserem deutschen Land herrschenden Kunstgeist geworden.

Denn das, scheint mir doch, dürfte auch eine der Absichten der Nordstern-Herren gewesen sein, ein Beispiel zu geben. Ein Beispiel von kultureller Bewußtheit und künst-



PAUL MEBES-BERLIN NORDSTERNBAU: FRÜHSTÜCKSZIMMER DER DIREKTOREN





PAUL MEBES-BERLIN NORDSTERNBAU: BÜROTÜR

lerischer Würde nicht nur nach außen hin; über das Streben nach Brauchbarkeit, nach Zweckmäßigkeit und Gediegenheit hinaus dürfte das Künstlerische, zu dem man auf dem Wege gelangt ist, zugleich als ein sozialer Faktor angesehen worden sein. Man wollte nicht nur eine über alle Maßen brauchbare Arbeitsstätte schaffen; die Räume, in denen ein Heer von Beamten den gewichtigsten Teil ihres Lebens verbringen, sollten doch auch so wohl gestaltet und gelegentlich mit einem so frischen Akzent ausgestattet sein, daß es für diese arbeitenden Menschen auch an der Arbeitsstätte ein Heimischwerden geben könne. So bemerkt man nicht ohne besonderes Interesse, bei einem Gang durch diese Bureauräumlichkeiten, wie in sie von der Direktion gelegentlich einmal ein gemaltes Bild, ein Stilleben von MOHRBUTTER, eine Landschaft von RICH. KAISER, ESCHKE, HOCH usw. gehängt worden ist, als ob man den Beamten, wenn sie einmal von ihrer Tätigkeit aufblicken, auf einen Augenblick eine geistige Auffrischung, einen Stimmungsreiz aus anderen Zonen bieten gewollt hätte. So ist wohl auch der mit so viel Eifer durchgeformte Kasinoanbau zu verstehen, in dem man Geist und Witz, wie sie Architekt, Maler, Bildhauer, Tischler und Glaser nur aufzubieten vermögen, wie eine Dreingabe zur Frühstücksration sprudeln ließ. Sieht man aus solchen Erwägungen heraus das an, was mit einer so liebevollen Hingabe hier geschaffen worden ist, so dürfte einem Kunst wohl noch nie so sehr als Zweckkunst erschienen sein.

* * *



PAUL MEBES-BERLIN

NORDSTERNBAU: KORRIDOR IM VERBINDUNGSFLÜGEL



PAUL MEBES-BERLIN NORDSTERNBAU: GITTER IM KORRIDOR

Man wird es verstehen, daß Künstler und Handwerker bei einer solchen Gelegenheit mit Freuden mitgetan und zum Gelingen des Ganzen ihr Bestes gegeben haben. Es ist aber auch anzuerkennen, daß Mebes einer der ganz wenigen Architekten ist, der für sich die richtigen Leute aufzubieten weiß. Von den Kalligraphen, die sich so trefflich bewährt haben, war schon die Rede. Wenn es auch nicht möglich ist und auch nicht meine Absicht sein kann, alle die hier in Betracht kommenden Namen aufzuzählen, so ist es doch eine Genugtuung, feststellen zu dürfen, wie auch die einzelnen Mitarbeiter in dieser Zusammenarbeit fast über sich selbst hinausgewachsen sind. Da ist SCHMARJE, der Bildhauer, der die Ornamente der Fassade (ein Relief am Kasinoeingang stammt von KRÜCKEBERG), die keramische Verkleidung des Beamteneingangs, das Schnitzwerk an den oberen Treppenhäusern und ein Dutzend anderer Dinge modellierte. Es ist keine Uebertreibung zu sagen, daß dieser Bildhauer wohl noch nie eine so glückliche Hand gehabt hat. Mit einer einzigen Ausnahme vielleicht, nämlich in dem Augenblick als er auch das noch übertraf, um hier im Zimmer des Generaldirektors zu einem der entzückendsten Beleuchtungskörper eine einzigartig gelungene Decke zu schaffen.

An diesem Beleuchtungskörper hat sich Mebes als ein überraschender Entdecker des künstlerischen Talents erwiesen. Er hat ihn wie auch die Leuchtkörper des Treppenhauses und des Aufsichtsrat-Sitzungssaales von einem jungen, bis dahin wohl kaum bekannten Gewerbler, von VAUK, entwerfen lassen, der damit ein Meisterstück künstlerischen Verständnisses abgelegt hat. Etwas Lyrisches, wie in einer starken Dichtung, lebt in diesem Leuchtkörper, das Licht quillt und strömt und perlt empor. Leider hat der Krieg uns auch dieses ungewöhnlichen Talentes beraubt. In Frankreich deckt ihn der Rasen. Sein Regimentskommandeur knüpft an die Mitteilung von seinem Tode die Bemerkung, daß, wenn er ein ebenso tüchtiger Künstler gewesen wäre, wie er ein tapferer und braver Soldat war, der Verlust für die Kunst ein sehr großer gewesen sein müsse. Fürwahr, die Proben, die von seinen Fähigkeiten hier Zeugnis ablegen, geben die Berechtigung, von einem sehr schweren Verlust zu sprechen.

So sehr es mir auch an Raum fehlt, mit so viel Entzücken möchte ich doch noch ver-

weisen auf die zahllosen Decken, die MUTZENBECHER als ein genialer Dekorateur gemalt hat. Zugegeben, sie sind nicht jedermanns Geschmack wie die Italienische Reise ja nicht ein Allerweltsbuch ist; sie sind phantastisch, neu, ungewöhnlich. Sehr viele Leute wird es geben, denen ein Deckenbild, wie das von dem Maler RICKELT im Vestibül des Hauses, lieber und verständlicher sein mag. Darüber ist nicht zu rechten. Aber da nun einmal keine Notwendigkeit besteht, daß man an einer Zimmerdecke, wenn man das Auge aufschlägt, etwas ganz Bestimmtes: Vergißmeinnichtranken, Seerosen, Menschenleiber oder etwas dergleichen angemalt sieht, da es Sinn eines solchen Raumabschlusses lediglich sein kann, Farbflecken, Linien, Rhythmen zu geben, so ist dieses prachtvoll geübte Handwerk, bei dem alles wie auf der wogenden Fläche des Meeres in freier Harmonie schwingt und schwebt, genial zu nennen. Für künstlerisch empfängliche Sinne ist es ein Genuß, ist es die Zukunft dieses Dekorationsmalerhandwerks überhaupt.

* * *

Von welchem Standpunkt aus man diesen Bau betrachtet, von dem der praktischen Zwecke, von dem der künstlerischen Vollendung, von dem der würdevollen Repräsentation, immer bietet er sich dar als eine glückliche Lösung. Es ist an ihm an Aufwand, an Luxus, an Raum, an Qualität, an Material, an Kostbarkeit nichts zu viel, aber auch nichts zu wenig. Nichts zu viel an repräsentativer Würde, aber auch nirgends geknapst am Nützlichen und Notwendigen. Es ist ein Zweckhaus, eine höchst sinnvolle Maschinerie, zugleich aber ist es im ganzen wie im einzelnen ein gewichtiges Dokument unserer heutigen deutschen Baukultur. Man darf sagen, so wie es dasteht, ist es eine in sich ausgeglichene Harmonie.

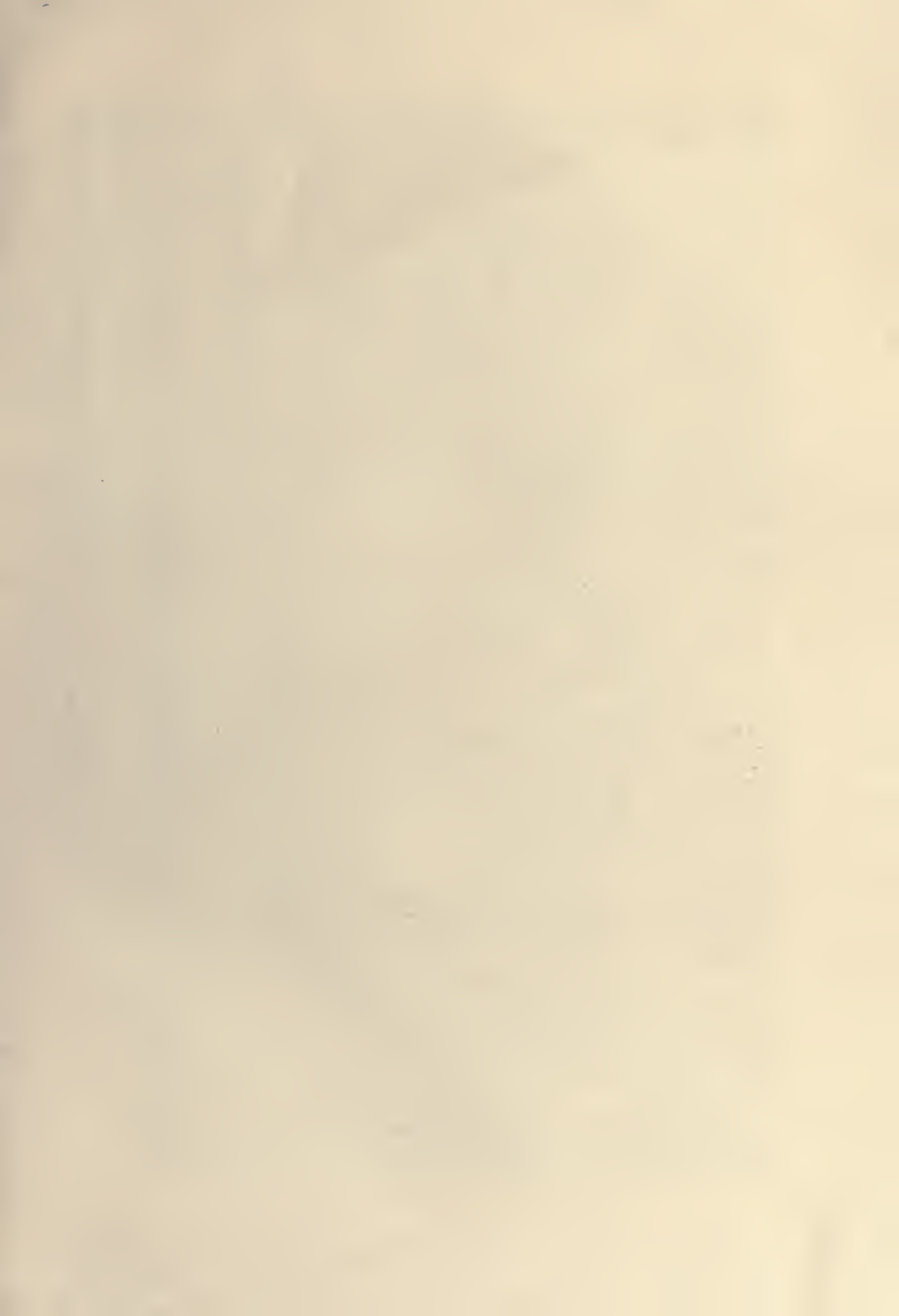
PAUL WESTHEIM





PAUL MEBES-BERLIN — NORDSTERNBAU: HAUPTEINGANG. TÜRABSCHLUSZ

Entwurf: Walter Schmarje-Berlin



ARCHITEKT O. RIEMERSCHMID-MÜNCHEN

LANDHAUS BUCHREUT A. CHIEMSEE: SÜDANSICHT VOM SEE AUS



O. RIEMERSCHMID-MÜNCHEN LANDHAUS BUCHREUT: AUSSICHT VOM HOF AUF CHIEMSEE UND GEBIRGE

LANDHAUS „BUCHREUT“ ERBAUT VON OTTO RIEMERSCHMID

Die wundervolle Landschaft des Chiemsees mit ihrem reichen Wechsel von Wasser und weitem Horizont, von Bergperspektive, üppigem Baumbestand und bewegten Ufergründen verpflichtet den Baukünstler, der in diese gesegnete Natur ein Landhaus hineinstellen soll, zur Anspannung seiner besten Kräfte. Nirgends ist es leichter, sozusagen „landschaftlich“ zu bauen, aber nirgends auch springt ein Verstoß gegen die Idee, ein Haus organisch aus der Landschaft herauswachsen zu lassen, deutlicher in die Augen als hier... Leider gab es vor noch nicht allzulanger Zeit unbesorgte Baumeister genug — und es gibt ihrer noch heute —, die ein Landhaus auf dem Reißbrett aufzeichneten und es mit dem „Bau an sich“ genug sein ließen, die nicht darauf acht hatten, ob ihr Projekt in der Ebene oder im Gebirg, an einem See oder vor einer Wiese, im Park oder auf einem sonnigen Hügel zum Dasein erstehe. Sie fingen nicht in feinsinniger Erkenntnis die Massen und Linien der Landschaft ein und setzten sie in Beziehung zu ihrem Bauwerk, ordneten ihre Schöpfung nicht der größeren Schöpfung unter, sondern planten und bauten drauf los, als ob außerhalb des eigenen Hauses nichts anderes mehr auf der Welt wäre. Solchen zweifelhaften Leistungen begegnet man leider auch am Chiemsee, doch ist es dort im letzten Jahrzehnt mit dem geschmackvollen Bauen immerhin vorwärts gegangen, und die schönen architektonischen Schöpfungen Otto Riemerschmids am Chiemsee müssen in diesem Zusammenhang besonders hervorgehoben werden.

Der jüngste Chiemsee-Bau Otto Riemerschmids ist das Landhaus Buchreut bei Rimsting, das in seiner Stattlichkeit und vornehmen In-sich-Geschlossenheit den Eindruck eines aparten Schlößchens erweckt. Der Bau erhebt sich auf der Kuppe eines kleinen Hügels, dem das Gelände für das Hauptgebäude und die beiden Flügelbauten erst abgerungen werden mußte. Die Hauptansicht ist vom See her. Eine Terrasse, ganz von Grün umrankt und dem Gelände eng angeschmiegt, bildet die Ueberleitung vom Gebäude zu der ziemlich steil gegen Straße und Ufer abfallenden Hügelwiese. Hinter dem Hause ragen hohe, alte Buchen, die der Ansiedelung den Namen gaben. Vor dem satten, saftigen Grün dieser Baumriesen erhebt sich in leuchtendem Gelb das verputzte Gemäuer; grüne Läden, weiße Fensterfüllungen und die braun-violetten Ziegel der Bedachung vollenden



O. RIEMERSCHMID-MÜNCHEN LANDHAUS BUCHREUT: WESTFLÜGEL, GARTENSAAL

den farbigen Akkord. Die zu Wandelgängen mit Eckpavillonen ausgestalteten Flügelbauten greifen nicht über die Hauptfassade vor, sondern biegen gegen den Buchenwald zurück: damit ist ein lieblicher Hof mit schönen Durchblicken zum See und gegen das Gebirge geschaffen, ein heiterer, mit Pflanzen und Plastiken (älteren Arbeiten des Professors Kaspar von Zumbusch in Wien) geschmückter Lustbezirk, der Schutz gewährt gegen die heiße Sonne des Mittags und gegen den kühlen Seewind des Abends. Die achteckigen Pavillone dienen verschiedenen Zwecken: im Westpavillon ist ein Gartensaal von sehr guten und reichlichen Ausmaßen (8 m im Durchmesser) angelegt, im Ostpavillon ist die Hausmeisterwohnung untergebracht, die durch die glückliche Grundrißlösung des Oktogons bemerkenswert ist.

Das Gelände, das zu dem Landsitz gehört, ist sehr umfangreich, es umfaßt etwa 20 Tagwerk, und konnte so, unter Wahrung der alten Baumbestände, parkartig zu mannigfaltigen Landschaftspartien ausgestaltet werden. Eine versumpfte Wiese, die nach Ausweis der alten Kataster einst einen kleinen See bildete, wurde wieder in diesen ursprünglichen Zustand zurückversetzt. Am Ufer dieses forellenbesetzten Gewässers aber ist ein reizvoller Gartenbau entstanden, ein Sommerhäuschen, das zugleich den Nebenzweck eines Eiskellers erfüllt.

Die Innenausstattung des Landhauses war gleichfalls Otto Riemerschmid übertragen. Der Künstler hielt sich da von luxuriösen Dingen fern, er stellte alles auf Schlichtheit, Sachlichkeit, Einfachheit und wählte auch für die Möbel einfache Hölzer aus. Den Mittelpunkt der inneren räumlichen Gruppierung bildet das Speisezimmer, das ein schönes Gewölbe aufweist und dessen Möbel in Erlenholz in sehr klaren, sachlichen Formen ausgeführt sind. Eine Bibliotheknische, die sich diesem Raum angliedert, bringt den stimmungsvollen Wechsel der Beleuchtung in die Raumgruppe und besticht an sich durch besondere Traulichkeit und Behaglichkeit. In dem hellen Zimmer der Töchter des Hauses sind auf besonderen Wunsch bayerisch-bemalte Möbel im Bauernstil verwendet worden, die mit drastischem Nachdruck den Landhauscharakter betonen.

G. J. W.



O. RIEMERSCHMID-MÜNCHEN LANDHAUS BUCHREUT: HOFANSICHT



O. RIEMERSCHMID-MÜNCHEN LANDHAUS BUCHREUT: OSTFLÜGEL, HAUSMEISTERWOHNUNG



O. RIEMERSCHMID-MÜNCHEN LANDHAUS BUCHREUT: EISKELLER MIT GARTENHAUS



O. RIEMERSCHMID-MÜNCHEN LANDHAUS BUCHREUT: SPEISEZIMMER IN ERLENHOLZ



O. RIEMERSCHMID-MÜNCHEN LANDHAUS BUCHREUT: SCHLAFZIMMER

KUNST, VOLKSMACHT, FREIHEIT

Die Pharaonen bauten; die Juden in Aegypten karrten Steine, strichen Ziegel, waren ihre Bausklaven. Von den Vögten angetrieben, taten sie alle schwere und niedere Arbeit, wälzten Lasten und brachen fast zusammen unter dem Uebermaß der Last; aber sie bauten nicht. Sie waren es, die die Blöcke schichteten und die Ziegel fugten, aber man sagt nicht und kann nicht sagen, daß die Monumente jenes Aegyptens von ihnen stammten. Ihr Schweiß nur hängt an diesen Mauern, die der Pharao sich zur Lust und sich zur Größe aufführen ließ. Er war der Bauherr. Er und seine Aegypter gaben den Massen ihren Geist, ihre Form, ihre Gewalt und gaben ihnen damit das Wesentliche.

Das ist zu erkennen. Es kommt nicht auf das Quantum der verarbeiteten Steine, der vermalten Leinwand und des aus Erdlöchern gebrochenen Marmors an; ein Volk kann in der Art eine Produktion von gewaltigem Umfang haben und es kann ihm dabei doch an einer eigentümlichen Kunst durchaus fehlen. Wohl nirgends ist das einwandfreier zu erkennen als an der deutschen Kunst vom Dreißigjährigen Krieg bis zu den Befreiungskriegen. Nach dem Zusammenbruch des alten Reiches — und dieser Zusammenbruch, der äußerlich die Jahreszahl 1806 trägt, war schon da, als in den Religionskämpfen des 17. Jahrhunderts die deutschen Stämme sich und ihren Kulturbesitz vernichteten — lebte Mitteleuropa künstlerisch von den anderen, den die Macht besitzenden Völkern. Zwischen dem Simplicius und Klopstock oder Lessing kann von einer deutschen Literatur keine Rede sein; was es da gab, sogar die Abstecher des Philosophen von Sanssouci ins Poetische waren Widerstrahlungen eines fremden Kunstgeistes.

Die Zeitenspanne zwischen der Revolution Luthers und der des Robespierre erscheint wie kaum eine zweite geeignet, die Gleichzeitigkeit von politischer und künstlerischer Macht zu belegen. Weltkunst, das heißt Kunst, wie etwa die des jüngeren Holbein, die durch die Gewalt ihrer Wirkungen über die Stadt- und Landesgrenzen hinausdringt, die spontan die gesamte Kulturwelt in ihren Bann zwingt, scheint in dieser Epoche fast ausnahmslos nur da entstehen zu können, wo der Schaffende aus einem Volk mit Weltmacht herauswächst. Italien: Rom und die kaufmännischen Republiken von Florenz, Venedig, Ferrara, Mailand usw. stand im 16. Jahrhundert im Zenith der Macht. Mit einem Talent ohnegleichen wurden hier die Kräfte verausgabt, die in glücklichen Jahrhunderten angestaut worden waren. Dieses Italien, so liest man, „marschierte an der Spitze der Zivilisation. Italienische Generale waren die Oberbefehlshaber der europäischen Armeen. Italienische Aerzte wurden bis nach Schottland und in die Türkei berufen. Italienische Gelehrte unterrichteten an allen Universitäten Frankreichs, Deutschlands und Englands. Die italienische Sprache, noch im 15. Jahrhundert wenig verbreitet, war die Umgangssprache der vornehmen Welt geworden.“ Aus diesem Italien, diesem Sammelbecken aller weltlichen Größe, strahlte eine Kunst von ungeheuerem, nie erhörtem Glanz über die ganze, damalige Menschheit. Bramante wölbte zum Staunen der Welt den Florentinern die Kuppel ihres Domes, er und Michelangelo schufen in St. Peter das machtvollste Bauwerk, das auf europäischem Grund sich je erhob. Lionardo, Tizian, Raffael, Mantegna, Botticelli, die Caracci, Palladio, der Ariost und Aretino, Talent von allen Arten, drängte sich da um die kleinen und großen Höfe. Wer Kunst über das gewöhnliche Maß der Kleinmeister haben wollte, mußte den Blick über die Alpen richten. Franz I. von Frankreich, der den Ehrgeiz hatte, Fontainebleau zu einem „französischen Vatikan“ zu machen, holte sich aus Italien den Leonardo, den Cellini, ganz zu schweigen von den weniger Beträchtlichen, den Primaticcio, den Niccolo dell'Abate und setzte damit die Kunstpolitik eines Karl VIII. oder Ludwig XII. fort, die von ihren mailändischen Heerfahrten Künstler wie den Andrea del Sarto, den Paris Bordone und andere mit heimgebracht hatten. Karl V. ließ sich und seine Töchter bei dem größten Künstler Venedigs malen und tat damit auf seine Weise nichts anderes, als was ein halbes Jahrhundert vor ihm Dürer getan hatte, wenn er, mit dem Skizzenbuch in der Hand, sich vor italienischen Bildern nach Größe sehnte.

Dabei kam Dürer aus jenem Deutschland des Kaiser Max, das an Zusammenbruch weniger denn je zu denken brauchte. Eben erst war ihm von dem letzten der Ritter, von dem Schirmherrn des bürgerlichen Wohlstandes der „Ewige Landfriede“ beschert worden. Dieses Deutschland Luthers, das es wagen konnte, gegen die zerbröckelnde Macht des Papsttums eine Volksbewegung von beispielloser Gewalt zu entflammen, das sich vermessen durfte, ein



ENTWURF: HEDWIG v. DOBENECK, TONY COERPER U. ESTHER SCHMIDT TISCHDECKE AUS LEINEN MIT NADELSPITZE U. STICKEREI
Ausführung: Spitzenschulen der Fürstin v. Pleß, Hirschberg i. Schles.



▣ Ausführung: Spitzenschulen der Fürstin v. Pleß, Hirschberg i. Schles.

MITTELSTÜCK DER AUF S. 303 ABGEBILDETEN DECKE ▣



▣ Ausführung: Spitzenschulen der Fürstin v. Pleß, Hirschberg i. Schles.

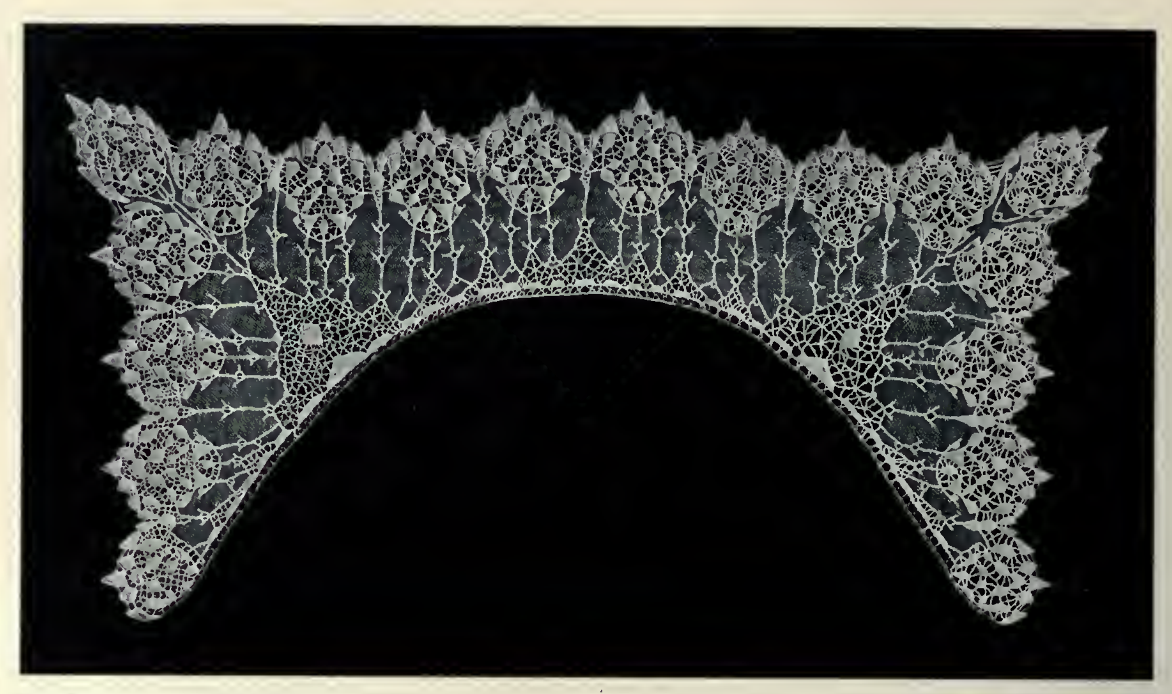
ÄUSZERER SPITZENBESATZ U. STICKEREI DER AUF S. 303 ABGEBILDETEN DECKE



ENTWURF: TONY COERPER — TEEWÄRMER: NADELSPITZE MIT BATISTSTICKEREI
Ausführung: Spitzenschulen der Fürstin v. Pleß, Hirschberg i. Schles.

bescheidenes Provinzstädtchen: Wittenberg neben die im gewaltigsten Glanz strahlende Roma zu stellen, brachte außer Dürer einen Cranach, einen Sachs, einen Holbein hervor, abgesehen von dem unbeachtet sich verrasenden Grünewald. Durch Karl V. war dann das Heilige Römische Reich Deutscher Nation, wenn auch auf einen Augenblick nur, hineingerückt in das Weltnetz seiner spanischen Hausmacht und — es war ein Blühen in den deutschen Städten, in dem Nürnberg, dem Augsburg, die damals jenes vielfältige Kunstleben hervorbrachten, das als deutsche Renaissance in der Geschichte figuriert. Wobei nicht zu vergessen ist, wie sehr diese Schönheit Dekoration war, wie sehr ihre betäubenden Reize gleich erscheinen dem Duft der sterbenden Blume, die, wenn sie zu welken beginnt, ihre zartesten Wohlgerüche ausströmt.

Der Schwerpunkt der Welt war nämlich inzwischen schon verschoben. Während vom goldenen Mainz bis zu dem noch strahlenderen Venedig die Kaufherren von ihrem alten Reichtum genießerisch zehrten, waren von den Columbus, Vasco de Gama, Magelhaens bereits die Wege gefunden, die dem alten Kontinent neue Ströme von Gold, von Macht und Glanz zuführen sollten. Spanien wurde mit einem Schlag das Zentrum der Welt, Spanien, die getreueste Tochter der Kirche. Es wurde zum Damm, durch den die alte Kirche sich gegen die Fluten von Wittenberg sichern konnte, auf es gestützt vermochte Rom sich wieder zu erheben zu der gefürchteten Macht, zu der Loyola es zu machen verstand. In diesem Spanien Philipps II. entsteht der Don Quichotte, das Dichtwerk, das neben Homer und neben dem Faust genannt werden darf, dieses Spanien schafft in Grecoschen Visionen, in diesen flagellantischen Ekstasen eine neue Kunst des barocken Mystizismus, die in der Folge gleich dem Jesuitismus und mit dem Jesuitismus sich einfressen sollte in den Geist der Völker, die nach Rom und Madrid als den Glanzstädten christlicher Majestät blickten. Man weiß nicht, ob es mehr das Rom der Jesuiten oder das mit Rad und Scheiterhaufen christianisierende Spanien war, das dieses wie Weihrauch benebelnde Barock über die Welt ausstreute. Als Stimmungszauber wird es mit der Kirche festlich, jubelnd, repräsentativ, heißt als sinnenselige Verweltlichung in dem spanisch-katholischen Flandern: Rubens, und erlebt seine letzte Ausstrahlung in dem Wien der großen Maria Theresia, dem Wien Fischer von Erlachs. In Spanien kommt noch ein später Erbe: Velasquez. Aber das Spanien der Inquisition, das Spanien der mexikanischen Goldschätze, das Spanien der See- und Weltherrschaft ist auch das Spanien der Kunst. In dem Augenblick, da diese Herrschaft vertan ist, hat es der Welt nichts mehr zu sagen. Mit Goya, der wie es scheint, ausersehen war, den letzten Tropfen



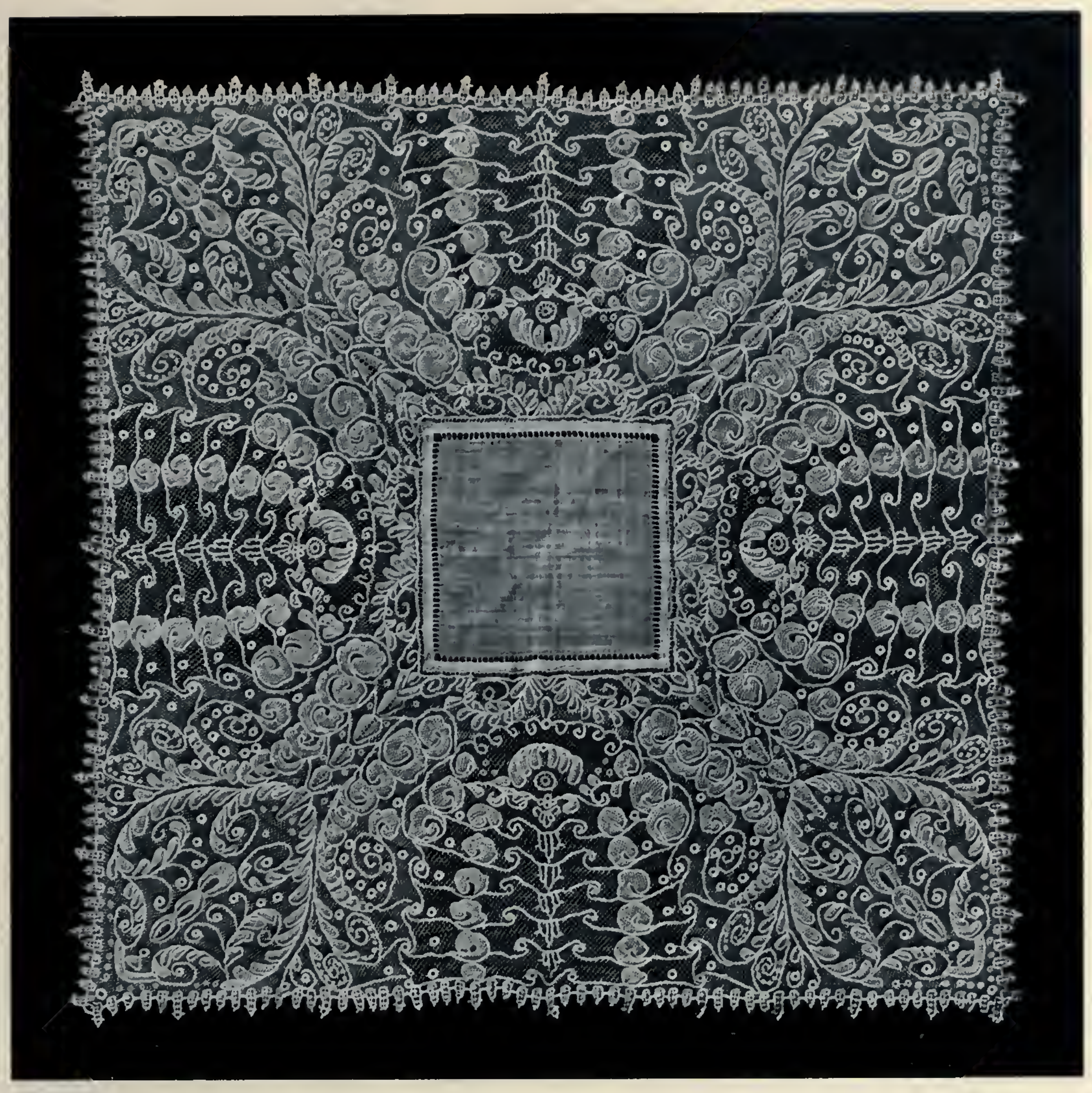
ENTWURF: PAULA SCHWEIKERT KRAGEN IN NADELSPITZE
Ausführung: Spitzenschulen der Fürstin v. Pleß, Hirschberg i. Schles.

dieser Kraft zu verspritzen, tritt es ab von dem Schauplatz der großen Kunsttaten.

Lange vorher schon, mit der Armada, war sein politisches Schicksal besiegelt. An seine Stelle auf den Meeren, in den Kolonien und schließlich auch in den Künsten traten das über die spanische Flotte siegreiche England und die befreiten Niederlande. Da ist es denn von einer bestürzenden Dämonie, das Nebeneinander von politischem und künstlerischem Aufschwung zu ermessen. Das England, das mit der einen Ausnahme des Hogarth, der in einer

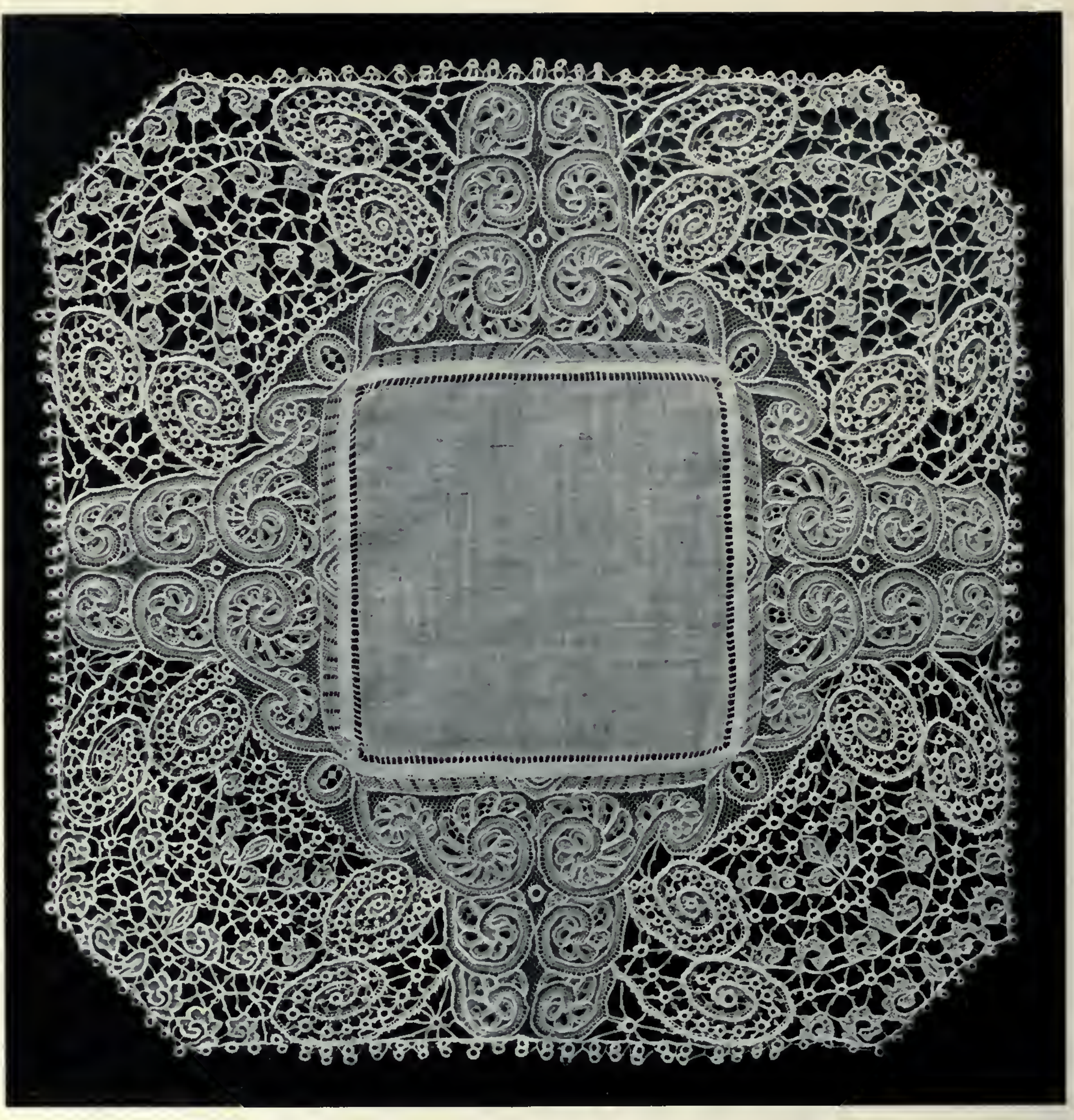


ENTWURF: HEDWIG VON DOBENECK FÄCHER IN NADELSPITZE
Ausführung: Spitzenschulen der Fürstin v. Pleß, Hirschberg i. Schles.



ENTWURF: FRÄULEIN STÖBER — TASCHENTUCH IN NADELSPITZE
Ausführung: Spitzenschulen der Fürstin v. Pleß, Hirschberg i. Schles.

Zeit stärkster kolonialer Expansion schafft, immer nur eine von anderen (von Holbein, van Dyck u. dgl.) abgeleitete Salonkunst leichter Art hervorzubringen vermochte, bereichert die Welt in diesem seinem goldenen Zeitalter der Queen Elizabeth um ein Genie von dem Ausmaß eines Shakespeare. Und das der spanischen Fesseln ledige Holland, das Holland des riesenhaften Kolonialbesitzes? Frans Hals, Rembrandt sind neben Spinoza die Namen, die von ihm aus in die Welt hinausklingen. Es hat etwas Ueberwältigendes, in der Chronik der Stadt Haarlem zu lesen, wie sie 1573 in der Gewalt der spanischen Söldnerscharen verödete, wie in den Kriegswirren eine Feuersbrunst noch ein übriges tat, um den Ort zu vernichten, wie Haarlem, nachdem Friede und Wohlstand wieder eingekehrt, die fescheste, lebenslustigste aller holländischen Städte geworden und dann als lebenslustigsten ihren großen Sohn, den Frans Hals hervorgebracht hat. Es will wenig besagen, daß beide: Hals und Rembrandt keinen Anteil gehabt haben an dem materiellen Aufschwung der damaligen Niederlande. Nicht durch das Geld, das wäre vielleicht daraus zu entnehmen, nicht als Luxusaufwand, den ein siegreiches Volk sich zu leisten vermag, ist die Kunst dieser beiden entstanden. Es müssen andere sittlich-seelische Kräfte gewesen sein, die dieses Schöpfertum beflügelten, Kräfte,



ENTWURF: FRÄULEIN STÖBER TASCHENTUCH IN NADELSPITZE
Ausführung: Spitzenschulen der Fürstin v. Pleß, Hirschberg i. Schles.

die in dem gewaltigen Freiheitskampf des Volkes zutage kamen und wie ein geheimnisvolles Echo wiedertönen aus den Tiefen dieser beiden Kunstwelten.

Das läßt einen unwillkürlich nach dem Winckelmann greifen, nach jenem Kapitel, in dem er aufzuhellen versucht, dank welcher äußerer Umstände die Kunst der Griechen zu ihrer Blüte gekommen und in dem sich die kostbare Zeile findet, „daß es die Freiheit gewesen, durch welche die Kunst emporgebracht wurde“. Mit einem Schwung, der in dem sonst so trokkenen Buch wie eine dichterische Goldader anmutet, schildert er, wie „die Athenienser alle ihre Kräfte sammelten“, wie „ein neuer Geist in diese Nation“ kam, nachdem man die Tyrannen verjagt und bei Marathon und Salamis die übermächtig scheinenden Perser niedergerungen hatte. „Hier fangen“, sagt er wörtlich, „die merkwürdigsten fünfzig Jahre von Griechenland an. Von dieser Zeit an schienen alle Kräfte von Griechenland in Bewegung zu kommen, und die großen Gaben dieser Nation fangen an, sich mehr als jemals zu zeigen. Die außerordentlichen Menschen und großen Geister, welche sich von Anfang der großen Bewegung in Griechenland gebildet hatten, kamen jetzt mit einem Male hervor.“ Und er kommt

fast außer Atem, wenn er sich daran macht, alle die Großen dieser Perikleischen Zeit: die Herodot, Aeschylus, Sophokles, Phidias usw. namhaft zu machen.

Man braucht nur das Wort Versailles auszusprechen, nur an das Rom der Cäsaren, des Augustus, des Vespasian, Titus, Trajan oder Hadrian zu erinnern, an das Rom, das das Theater des Marcellus, den Triumphbogen des Titus, das Kolosseum, die Trajanssäule, das Grabmal Hadrians oder das Pantheon entstehen sah, nur zu vermerken, daß der Schöpfer des Pyramidentypus kein anderer war als Snofru, der Gründer der über die Nubier und Beduinen siegreichen IV. ägyptischen Dynastie, daß das größte Bauwerk der Welt: die Cheopspyramide von seinem Nachfolger errichtet worden ist, und es wird einem nicht verargt werden können, wenn man in dieser Verflechtung von Kunstblüte und sieghaftem Volkstum mehr als einen Zufall zu erblicken wagt. Denkt man daran, daß das Deutschland Ottos des Großen, das Deutschland, das auf dem Lechfeld die Gefahr der Ungarninvasion blutig abwies, auch das Deutschland der Dome zu Trier, Speier, Hildesheim und Bamberg ist, daß Walter von der Vogelweide, Hartmann von der Aue, Wolfram von Eschenbach Zeitgenossen Friedrich Barbarossas waren und ist man sich bewußt, daß das Frankreich, das die Völker zu den Kreuzritterfahrten entflammte, auch die flammenden Male der Glaubensinbrunst: die Kathedralen von Reims, St. Denis, Amiens, Chartres oder Notre Dame de Paris in den Himmel hinein wölbte, fürwahr, dann scheint kein Zweifel mehr denkbar, daß zwischen dem Blut, das auf den Schlachtfeldern siegreich war und den in den großen Kunstwerken kreisenden Lebensströmen geheimnisvolle Beziehungen walten. Man wagt die (an sich ja ohnehin einleuchtende) These, daß in der Vergangenheit die Völker von gewaltiger staatlicher Machtentfaltung auch die Träger der großen Kunst gewesen sind.

Es liegt nahe aus solcher Erkenntnis für die Gegenwart und Zukunft Folgerungen zu ziehen; aber es wäre leichtfertig, bei solchem pythischen Spiel nun einfach des Glaubens zu leben, das müsse so sein. Für ein sieghaftes Volk sei es ein geschichtliches Fatum, mit einer machtvollen Kunstentfaltung aufzuwarten. Fast möchte man sagen, das Gegenteil sei auch richtig. Die Römer haben die Griechen in der Weltherrschaft abgelöst, aber in Dingen der Kunst und der Kultur haben sie sich ihnen unterstellt, haben sie sie als Lehrmeister angenommen, wie es auch die Germanen taten, die mit den Waffen, mit ihrer jungen physischen Kraft über das alte Rom triumphierten und die sich doch den künstlerischen Werten nicht entziehen konnten, die der unterlegene Gegner in seinem Ueberfluß ihnen zu bieten hatte. Und war das nicht auch nach 1870 unsere Situation gegenüber dem unterlegenen Frankreich? Es läßt sich nicht abstreiten, trotz Liliencron ist das Zolasche Debacle das stärkste literarische Dokument, das aus diesem Krieg hervorgegangen ist. In Balzac, in Flaubert, in Zola und Maupassant entwickelte das geschlagene Frankreich eine Schule des Realismus, die unser Jung-Deutschland befruchtete und die französische Malerei von Delacroix bis zu Manet, Monet und Cézanne entwickelte sich so geruhig, so folgerichtig, als ob es den dazwischen liegenden nationalen Zusammenbruch nie gegeben hätte. Andererseits ergibt die gewaltigste aller Machtenfaltungen, die Napoleons I. für Frankreich eher einen Verlust als künstlerischen Gewinn. Ingres und Delacroix, die malerischen Repräsentanten des Bürgerkönigtums, haben gegenüber den David und Delaroche die größte Mühe, die Fühler wieder auszustrecken nach der großen Linie der klassischen französischen Malerei, die man bis zu Poussin zurückverfolgen zu können vermeint und die mit Fragonard und Chardin jäh abgebrochen scheint. Diese Aera Napoleons ist wie das gewaltige Reich Karls des Großen, wie das Rußland Peters des Großen künstlerisch fast ohne Folgen geblieben. Und wenn man einwendend auf die kulturelle Unentwickeltheit dieser beiden oder auf den allzu kurzen Bestand jenes Imperiums verweist, so bliebe immer noch England, das nach der Vernichtung der Armada, nach den Erfolgen über die Niederländer und die Franzosen an Ländern bis zur Unermeßlichkeit anschwoll, aber trotz der Jahrhunderte des Wohlstandes und des friedlichen Gedeihens, die es hinter sich hat, in der Kunst eigentlich immer unproduktiv geblieben ist. Seine Handwerksmeister: die Gainsborough, Reynolds, Romney sind wie seine Präraffaeliten des 19. Jahrhunderts im höheren Sinne doch ohne Belang.

Eine der Erklärungen, die nahe lägen, wäre die Beobachtung, daß eine Unsicherheit in dieses Verhältnis zwischen Kunst und Volksmacht erst in unserem modernen, bürgerlichen und kapitalistischen Zeitalter zu kommen scheint. Die vorbürgerliche und vorkapitalistische Welt kennt derlei Zwiespälte nicht. Da war die Kunst nicht Einzel-, sondern Allgemeingut, was aber nicht so aufzufassen ist, als ob das Volk die Kunst gehabt hätte. Die Auftraggeber und in gewissem Sinne auch die Inspiratoren der Künstler waren die Großen, die geistlichen und weltlichen Würdenträger, die zwar nicht für

sich allein, sondern zur Repräsentation ihrer Macht oder wenn man will als kunstspendende Gastgeber Werke der religiösen oder patriotischen Erhebung den Massen vorsetzten. Der Satz cujus regio ejus religio könnte getrost auch dahin abgewandelt werden: wessen das Land, dessen die Kunst. Wenn in solchen Zeiten die Kirche oder der König über Gegnerschaften triumphierten, wenn sie zu Glanz und Größe kamen, dann wurde die Kunst mit fort-, mit emporgerissen. Ganz anders nach dem Zusammenbruch dieser Autokratien, in einer Welt, in der das Kunstwerk als Privatbesitz des einzelnen gedacht ist. Da kann es der Fall sein, daß es dem Volk als Ganzem an Macht und Größe gebricht und daß durch den Besitz von Einzelnen, große Kunst gewissermaßen als privater Luxus zu entstehen vermag. Oder es kann der Fall England eintreten, daß der Staat als solcher den großen Aufschwung nimmt, daß aber seinen einzelnen Gliedern Sinn und Talent fehlen, Kunst im großen produktiv zu machen.

Je selbständiger das Individuum im Staatsverbande steht, um so mehr muß das Problem sich komplizieren. Dann aber zeigt sich hier wie so oft, daß Erscheinungen solchen Umfangs aus einer Kraft allein niemals zu erklären sind. Wie ja auch im Kriege ein Faktor allein: die Größe der aufgebotenen Massen oder dergleichen nicht den Ausschlag gibt, so müssen, damit Waffentaten sich in ewig gültige Kunstwerke umzusetzen vermögen, eine Reihe von Umständen, die sich bedingen, zusammenkommen. Das Volk muß neben der starken Hand auch eine große, des idealen Schwunges fähige Seele haben.

Das wenigstens ist die Lehre, die das Holland Rembrandts und das Athen des Phidias geben. Da kämpften zwei Völker um Heimat und Freiheit, da verteidigten zwei von übermächtigen Gegnern bedrohte Nationen ihr Höchstes: ihren Glauben, ihre Selbständigkeit, ihre nationale und kulturelle Eigenart. Bei den Geusen wie bei den Kämpfern von Marathon war es das Aufgebot aller im Volk enthaltenen sittlichen Energien, das den Gegner niederzwang; eine Hochflut des Idealen erfaßte Leiber und Seelen, führte sie zum Sieg auf dem Schlachtfeld und schließlich zu den Großtaten in der Kunst, auf der Wahlstatt des Geistes. In die Stille der Klausė, da wo die schöpferischen Naturen am Werk waren, meint man einen Abglanz von dieser sittlichen Großheit strahlen zu sehen; in den Herzen der Schaffenden hatte die Zeit, durch die der Ruf nach dem edelsten der Menschengüter: nach Freiheit brauste, ihr Echo. In ihren Gestaltungen fand sie wie die Nachwelt den Widerschein dieser flammenden Selbstaufopferung. Als mit der männlichen Kraft das reine Herz und die gotterfültte Seele waren, da konnte auch die Kunst ihre herrlichsten Blüten treiben. PAUL WESTHEIM

HAUSRAT FÜR OSTPREUSZEN

Zu Ostern dieses Jahres hat eine Kommission der Münchener Ostpreußenhilfe sich durch eine Reise in die zerstörten Teile unserer östlichsten Provinz über die Wohnungsverhältnisse der dortigen Bevölkerung informiert. Auf Grund dieser Inspektionsreise beabsichtigt nun die Münchener Ostpreußenhilfe durch Erstellung eines wenn auch einfachen, so doch geschmackvollen Mobiliars aus gebeiztem Fichtenholz dem vielen Elend einigermaßen entgegenzuarbeiten. Je billiger die Erstellung des Möbels ist, um so größer die Zahl der Familien, die Unterstützung finden können. Es ist geplant, ein Wohnzimmer und ein Schlafzimmer zu je 200 Mark zu fertigen. Da die Herstellung einer größeren Anzahl gleicher Stücke naturgemäß in der Herstellung billiger ist, als die Herstellung einzelner Stücke, so wird zu diesem Preise schon etwas sehr Gutes geboten werden können.

Andererseits ist vom Oberpräsidenten Ostpreußens beabsichtigt, daß die Möbeleinrichtung der ostpreußischen Bevölkerung nicht ausschließlich geschenkt, sondern zu einem äußerst billigen Preis überlassen wird, und es soll deshalb dem Erwerber entsprechend seinen Verhältnissen auch die Möglichkeit geboten sein, Wohnungseinrichtungen in besserer Ausstattung zu einem Aufpreis zu erhalten. Hierzu haben einige bekannte Münchener Künstler in dankenswerter Weise die Entwürfe geliefert, die jetzt in der Ausführung sind und auf die wir noch zurückkommen werden.

Heute weisen wir auf eine schon vorliegende Wohnungseinrichtung hin, eine Zweizimmerwohnung mit Küche, die als Ostpreußenstiftung des Kommerzienrates Steinharter von der Firma M. Ballin in München gefertigt wurde und die für 1000 Mark auch anderen Stiftern zur Verfügung steht. Sie ist gegenüber den von der Ostpreußenhilfe geplanten Einrichtungen etwas reicher und gediegener gehalten. Ein behagliches Wohnzimmer in dunkelbraun getöntem Tannenholz gewährt einen Durchblick in eine freundliche Küche in hellem Holz. Daneben ist ein Schlafzimmer in hellem Holzbraun eingerichtet. Im Material, in der Farbe wie in der Form sind die Räume äußerst glücklich auf Handlichkeit und Gemütlichkeit gestimmt. Rei-



Ausführung: M. Ballin,
Hofmöbelfabrik, München

WOHNZIMMER ▫ FÜR OSTPREUSZEN GE-
STIFTET VON AD. STEINHARTER-MÜNCHEN



WOHNKÜCHE ▫ FÜR OSTPREUSZEN GESTIFTET VON AD. STEINHARTER
Ausführung: M. Ballin, Hofmöbelfabrik, München

zend macht sich die Verwendung von sandgeblasenem Zirbelholz zu den Füllungen. Nicht wenig tut zu der wohnlichen Wirkung die bequeme, teilweise originelle Form der einzelnen Stücke. Das gilt besonders von dem Eßtisch und seinen Strohsitzstühlen, von dem netten Küchenschrank, von den gutgeformten Bettstellen und dem brauchbaren Kleiderschrank, besonders auch von den Nachtkästchen. Aus dem langweiligsten Schlafzimmermöbel sind hier Sitzmöbel geworden, die das beliebte Andasbettstellen eines Stuhles überflüssig machen. Was sonst alles in den Zimmern zu sehen ist, gehört ebenfalls zu der Spende: Teppich, Tischdecke, Matratzen, Betten, Wäsche, Bilder, Geschirr und Bestecke.

Wohl bringt der Künstler die Kunst hervor, aber doch nur etwa wie die Saite den Ton. Kraft und Halt gibt ihm erst der Resonanzboden, der ihn aufnimmt, in Mitschwingung gerät und ihn dem Ohr in weicher Fülle zuströmt. Zu oft waren große Künstler in unserm Jahrhundert einsam schwingende Saiten. . . . .

Dem modernen Staat und den von ihm eingesetzten Pflegern der Sammlungen moderner Kunst predigen die vornehmen Privatgalerien eine laute Mahnung und halten ihnen ein leuchtendes Vorbild vor Augen, das sie zurückführt auf die Grundsätze, nach denen im 16., 17. und 18. Jahrhundert die großen, historischen Galerien angelegt sind. Nicht die öffentlichen Galerien haben in unserem Jahrhundert die großen Traditionen der kunstliebenden Fürsten fortgeführt, sondern die Privatsammler, und ihnen wird deshalb die Nachwelt denselben Rang in der Geschichte der Kunst unserer Zeit anweisen, wie den fürstlichen Pflegern der Kunst in vergangenen Zeitaltern.

Alfred Lichtwark





Ausführung: M. Ballin, Hofmöbelfabrik, München

SCHLAFZIMMER ▫ FÜR OSTPREUSZEN GESTIFTET VON A. STEINHARTER, MÜNCHEN



ROLF WINKLER — DER BESUCH DER HIRTEN

SCHERENSCHNITTE VON ROLF WINKLER

Die Kunst der Silhouette stand noch in der Goethezeit in hoher Blüte; man schnitt Profilköpfe aus schwarzem Papier, um ein Bild des Dargestellten zu haben. Heute wird der Brauch noch in Studentenkreisen geübt, auch bei Volksfesten findet man gelegentlich Silhouettenschneider, die dem Drang der Zeitgenossen — verewigt zu werden, Genüge tun.

Im großen betrachtet, wurde diese schwarze Kunst verdrängt von der Photographie, die die Aufgabe, Bildnisse zu schaffen, auf mechanisch-chemischem Wege löst.

Wohl die meisten Kinder haben eine Zeit, in der sie, dem Spieltrieb gehorchend, Bilderbogen ausschneiden. Soldaten etwa oder die Tiere der Arche, die dann auf Holzklötzchen geklebt und aufgestellt werden. Den Schritt aber vom Ausschneiden vorgedruckter Vorlagen zum selbständigen Ausschneiden der Figuren, die in der kindlichen Phantasie leben, diesen Schritt machen sehr wenige; zweifellos, weil dazu eine typische künstlerische Begabung nötig ist, die vorhanden sein muß. Erlernen läßt sich die Schneidetechnik leicht — aber gute Scherenbilder schneiden ist schwer.

Der bekannte Königsberger Radierer, Professor Heinrich Wolff, hat in seinen Mußestunden von jeher mit der Schere gearbeitet. Die veröffentlichte Mappe: „Erzählungen der kleinen Schere“ beweist, welch verblüffende Wirkungen sich mit diesem einfachsten aller Mittel erzielen lassen.

Rolf Winkler, ein in München lebender Oesterreicher, ist ein ebenbürtiger Genosse Wolffs. Naturgemäß zeigt sich der innerste Wesensunterschied beider Künstler in den Arbeiten — die technische Gewandtheit aber ist hier wie dort erstaunlich.

Hat man Gelegenheit, Winkler bei der Arbeit zu beobachten, so ist der Beginn das Verblüffendste. Er nimmt ein dünnes Papier, dessen eine Seite weiß, dessen andere Seite tief schwarz ist. Mit einer feinen Schere, die an Stick- oder Operationsscheren erinnert, schneidet der Künstler eine ganz beliebige Ecke aus dem großen Bogen und fragt nach Wünschen. Da unbescheidene Wünsche nicht geäußert werden, beginnt die kleine Schere den ganz formlosen Papierfetzen zu bearbeiten. Es ist nicht das geringste von Vorzeichnung vorhanden, scheinbar regellos fahren die Scherenbeine in dem Papier umher. Hier wird etwas abgeschnitten, dort fällt ein weiteres Stückchen — ganz bald sieht man die groben Konturen einiger Massen, die Bäume sein können. Nach einer Weile, in der die Schere eine vorerst unverständliche



ROLF WINKLER — DAS MÄRCHEN VOM „SCHWAN KLEB AN“



ROLF WINKLER UNTER DER WEIDE

Feinarbeit leistet, erkennt man ein junges Mädchen, das zwischen zwei Bäumen auf blumenreichem Grund steht.

Auf diese gleiche verblüffend einfache Art sind alle Schnitte, die wir hier zeigen, entstanden. Bei der Arbeit ist die weiße Papierseite stets dem Künstler zugewandt — nur bei ganz großen Blättern gibt es einige Bleistiftstriche, die Aufschluß geben über die Massenverteilung im Bildraum. Die ganze Ausführung aber — gleichgültig welches Motiv entsteht — ist völlig freie Handarbeit.

Die fertigen, oft unendlich zarten Papiergewebe, werden einfach auf einen ein- oder mehrfarbigen Seidenstoff gelegt, ohne aufgeklebt zu werden. Die Papierstückchen und Streifchen sind viel zu spinnengewebeartig, um die Feuchtigkeit des Klebestoffes zu vertragen: sie würden sich bei der geringsten Anfeuchtung verbiegen oder zerreissen.

Die Bilder liegen frei zwischen dem Glas des Rahmens und dem Seidenhintergrund, der durch das Abschlußbrett des Rahmens fest an das Glas gepreßt wird. Schon deshalb ist ein



ROLF WINKLER WALPURGISNACHT

Zusammensetzen einiger Bildteile zu einem Ganzen ausgeschlossen; jedes Schattenbild ist ein zusammenhängendes, aus einem Bogen geschnittenes Ganze; Zwischenräume werden herausgeschnitten, nachdem die Schere ein Loch in das Papier gestochen hat. Es ist sogar möglich, einen Zwischenton zu erzielen, indem man das Papier mit feinen Strichen gleichsam punktiert. Das durchscheinende Gewand des kleinen Fräuleins, das unter hängenden Zweigen steht, ist auf diese Weise entstanden (Abb. S. 320).

War bisher von der Technik des Schneidens und der Handfertigkeit Winklers die Rede, so ist noch von der Kunst zu sprechen, die sich hier offenbart.

In die Augen springend ist das absolut sichere, nie fehlgreifende Beherrschen der Bildfläche. Welche Bildelemente Winkler auch darstellt, sie sind stets geordnet, nicht nach irgendwelchen Meisterregeln, sondern nach dem instinktiv arbeitenden Künstlerwillen, der letzthin jedem Kunstwerk Rang und Bedeutung verleiht. Ueberall ist der innere Zwang deutlich zu spüren, der ein ganz bestimmtes „Etwas" entstehen läßt, das nicht vielleicht auch anders sein könnte. Ob das Motiv ernst, drollig, heiter oder lyrisch wirkt, ist zunächst ganz nebensächlich. Entscheidend für die tiefere Wirkung ist, hier wie in der ganzen bildenden Kunst der ornamentale Charakter des Dargestellten, der konstruktive Aufbau der Einzelheiten; anders ausgedrückt: die Fleckenwirkung, das Gegenspiel von Schwarz und Weiß, das einen bestimmten, mit dem Verstande nicht bestimmbaren Rhythmus ha-

ben muß, um harmonisch und vollendet zu wirken.

Das rein Technische, das Schneiden sehr feiner Dinge, ist mit Fleiß sicher zu lernen, wenn man nicht gerade Holzhauerfinger hat; nicht zu lernen und zu lehren ist das freie Schaffen aus der oft so mit Unrecht verspotteten „Tiefe des Gemütes", dessen Ergebnis etwa Winklerarbeiten sind. Daß der Künstler nicht in dem landläufigen Sinne Naturstudien macht zu den Schnitten, wird jedem einleuchten, der das Wesen der Schneidetechnik begriffen hat. Die Studie ist eine Vorarbeit, eine Vorbereitung, die oft in allzu langer Arbeit zu einem Bilde heranreift. Der Fall ist nicht selten, daß eine Studie weit besser, lebendiger ist, als das darnach entstehende Werk; Winkler sieht auf Wanderungen und Jagdausflügen Naturzusammenhänge, die ihn freuen, und irgendwann einmal steht plötzlich, reif und fertig vor seinen inneren Augen, das Schattenbild, dessen klaren Konturen dann die Schere willig im Papier folgt. Der bei anderen oft so lange und mühselige Weg, der zwischen dem Betrachten der Natur und dem Werk liegt, ist bei Winkler ein einziger Schritt, der mühelos und scheinbar plötzlich gemacht wird.

Man spricht bei Werken der bildenden Kunst von der notwendigen Vereinfachung der Natur; von dem Unterdrücken des Unwesentlichen, vom Uebersetzen in die von den Ausdrucksmitteln bedingte Sprache — in unserem Falle ist darin das schlechthin Aeußerste geleistet. Nicht nur werden Naturausschnitte gegeben, die in Wirklichkeit gar nicht bestehen — es findet auch ein Projizieren der verschiedenen Raumgrößen in die eine Bildebene statt, das nicht überboten werden kann. Der Raum, den wir sehen und durchschreiten, wird, vereinfacht, so vorgetäuscht, daß die Phantasie des Beschauers genügend Spielraum hat, um beim Betrachten selbsttätig zu ergänzen und zu deuten.

Es ist dabei ganz gleichgültig, ob dieses lustvolle Tun sich auf eine Anbetung der Hirten oder auf einen Zug lustiger Leute bezieht; ob man das entsetzte Kreischen des fliehenden Hahnes zu hören glaubt, dem der die Ranke herunterturnende Affe einige Schwanzfedern ausreißt; der auf dem Zaun sitzende kleine Flötenbläser, der mit dem Hunde unter einem Weidenbaume sitzende Fiedler — Hans Thoma



ROLF WINKLER SCHERZO



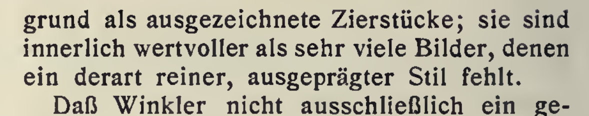
ROLF WINKLER — HERBSTSTIMMUNG

könnte solche Bilder gemalt haben — das beschauliche junge Mädchen und die Landschaft mit dem davoneilenden Rehbock, die wie eine Schwarzweiß-Uebersetzung eines Rudolf Sieck-Bildes wirkt, jeder dieser Scherenschnitte ist ein in sich vollendetes Ganze, dessen erfreuliche innere Wirkung bei öfterem Betrachten nur wächst.

Daß der Künstler eine große Liebe zur Natur hat, daß es ihm an Humor nicht fehlt — beweisen die Blätter so deutlich, wie den vorhandenen Reichtum an Naturformen, die mühelos in der Scherensprache dargestellt werden. Die Blätter, die hier stark verkleinert wiedergegeben sind, wirken auf dem seidenen Unter-



ROLF WINKLER — ALTER GEIGER



grund als ausgezeichnete Zierstücke; sie sind innerlich wertvoller als sehr viele Bilder, denen ein derart reiner, ausgeprägter Stil fehlt.

Daß Winkler nicht ausschließlich ein geschickter Virtuose ist, geht aus seinem naiven Bekenntnis hervor, daß er zuzeiten die Schere nicht anrührt, „weil ihm halt nichts einfällt“. Aufträge, die ihn nicht freuen, lehnt er ab und ruhig spricht er von einer nachweisbaren Grenze seiner Begabung; er kann alles schneiden, was ihn reizt — nur Frauen, besser gesagt „Weltdamen“, deren Erscheinung und Wesen Reznicek so meisterhaft darzustellen wußte — sind ungeeignete Modelle für ihn.

HERMANN KONSBRÜCK

NEUE PLÄNE DES DEUTSCHEN WERKBUNDES

Soeben legt die Geschäftsstelle des Deutschen Werkbundes die erste Nummer der „Mitteilungen des Deutschen Werkbundes", die in zwangloser Reihenfolge erscheinen sollen, vor. Nach einem etwas wehmütigen Rückblick auf die schicksalsreiche Kölner Ausstellung, der das nächste Jahrbuch des Bundes gewidmet sein wird, machen die „Mitteilungen" mit einer beabsichtigten englischen Nachahmung des Deutschen Werkbundes bekannt, ein Umstand, dessen sich der Werkbund als sprechendsten Beweises für den Wert seiner bisherigen Leistungen und ihrer Einschätzung im Ausland rühmen zu dürfen glaubt. Es handelt sich hauptsächlich um einen Artikel des „Daily Telegraph" vom 25. März 1915, in dem das Englische Handelsministerium empfiehlt, den Deutschen Werkbund zu imitieren. Sofort bei Beginn des Krieges hat die englische Regierung eine regelmäßige Folge von Ausstellungen der deutschen Arbeit veranlaßt, alle unter dem bezeichnenden Gesamttitel „Capturing German Trade", also mit dem ausgesprochenen Zweck, den deutschen Handel „abzufangen". Eine dieser Ausstellungen hat in Goldsmith's Hall, Forsterlane, Cheapside auch das deutsche Kunstgewerbe vereinigt. Das einmütige Urteil der englischen Presse darüber, daß England auch auf diesem Gebiete von Deutschland geschlagen worden sei und auf dem Weltmarkt verdrängt werde, ist von der deutschen Presse mitgeteilt worden. Im Anschluß daran hat das englische Handelsministerium beschlossen: die englischen Fabrikanten, Kaufleute und Künstler sollen einen Englischen Werkbund gründen, mit bewußter Anlehnung an die Arbeitsmethode des Deutschen Werkbundes. Diese Tatsache verdient in Deutschland besondere Beachtung: einmal, weil England damit uns gegenüber sein System einer absichtlichen und bewußten „Imitation" zugibt, sodann, weil dies ausdrücklich auf Initiative der englischen Regierung selbst geschieht.



ROLF WINKLER PFLÜGER

Dies vorausgeschickt, kommen die „Mitteilungen" auf den Wiederaufbau der zerstörten Wohnstätten in Ost- und Westpreußen und im Elsaß zu sprechen und auf die Absichten des Werkbundes, hier helfend einzugreifen. Man liest darüber: Betreffend den Wiederaufbau der zerstörten Wohnstätten hat der Deutsche Werkbund an die zuständigen Stellen eine Eingabe gerichtet, in der er darauf hingewiesen hat, daß es darauf ankommen werde, für die bevorstehenden Aufgaben die geeigneten Persönlichkeiten für die Einzelarbeit zu finden. Der



ROLF WINKLER — ERWARTUNG

Deutsche Werkbund hat sich erboten, aus den Kreisen seiner Mitglieder fähige Persönlichkeiten namhaft zu machen, „als Bauberater und Vertrauensmänner der Regierung in Beamtenstellung", ferner solche, „deren architektonische Schaffenskraft der Provinz dadurch nutzbar gemacht werden könnte, daß sie für die Aufstellung von Bauentwürfen und für die Leitung von Bauten auf Anfragen aus der Bevölkerung dieser genannt werden". Der Herr Oberpräsident ist auf die Anregung des Deutschen Werkbundes eingegangen, der darauf unter seinen Architektenmitgliedern eine Umfrage hielt und aus den eingegangenen Anmeldungen die erwähnten beiden Listen zusammenstellte und einreichte. Er hatte in seiner Eingabe auch besonders auf die Wiederausstattung der neuen Wohnhäuser mit Mobiliar und Hausgerät hingewiesen, doch ist in dieser Richtung trotz der Vorlage eines weitausschauenden Planes durch Karl Schmidt-Hellerau noch keine Einigung mit der Handwerkskammer in Königsberg erreicht worden.

Außerhalb des eigentlichen Arbeitsgebiets des Werkbundes lag die von ihm geleitete Bewegung, die in dem Schlagwort „Die deutsche Wahrheit in die Welt!" alles Wesentliche zusammenfaßt, nämlich gegenüber der feindlichen Verleumdung des deutschen Wesens die deutsche Wahrheit in die Welt zu verbreiten. Auch an der Ausstellung „Unter fremder Flagge" ist der Werkbund hervorragend beteiligt, dabei handelt es sich darum zu zeigen, daß im Ausland gewerbliche Erzeugnisse Deutschlands als Produkte des betreffenden Landes geführt werden, daß diese Erzeugnisse zu uns zurückkehren als fremde und uns auf den eigenen Märkten beschämende Konkurrenz machen. Solche Waren „Unter fremder Flagge" zusammenzufassen und in Wanderausstellungen durch die deutschen Städte gehen zu lassen, will sich der Werkbund in Gemeinschaft mit der Sächsischen Landesstelle für Kunstgewerbe zur Aufgabe machen.

Besonders aber galt die jüngste Arbeit des Deutschen Werkbunds den Fragen der Modeindustrie, und auf diesem Gebiet wurden besondere Anstrengungen gemacht. Angesichts der großen wirtschaftlichen Bedeutung dieser Industrieprovinz hat sich der Deutsche Werkbund an die Spitze der Bewegung gestellt, die sofort zu Kriegsbeginn einsetzte und welche

die deutsche Modeerzeugung von der demütigenden Abhängigkeit vom Ausland zu befreien strebt. „Der Deutsche Werkbund hat nicht ganz ohne Zögern den Schritt unternommen, eine Produktion zu befürworten, auf die er keinen direkten mitschöpferischen Einfluß hat, er kann sein Vorgehen aber mit der Kriegsnotwendigkeit begründen und mit der Gefahr, daß Deutschland mit Geschmacklosigkeiten überschwemmt worden wäre, gegen die man wahrscheinlich nie mehr hätte ankämpfen können. Die zweite Sorge in dieser Frage galt der Aufklärung des Publikums, dem der Deutsche Werkbund selbstverständlich nur das Beste aus den neuen deutschen Erzeugnissen darbieten durfte. Der Werkbund hat deshalb mit einer größeren Künstlerkommission sämtliche an den Versuchen zur selbständigen Arbeit beteiligten Firmen besucht und aus ihren Erzeugnissen das Beste ausgewählt. Es wurden ungefähr 100 Kostüme ausgesucht, die nun in einer gemeinsamen Modeschau vorgeführt werden sollten. Am 27. März fand nach einem über die Werkbundbestrebungen orientierenden Referat des ersten Vorsitzenden Hofrat Bruckmann die „Modeschau" im Preußischen Abgeordnetenhaus statt"... „Es ist gewiß nicht leicht gewesen, mit den meist nur auf ihr persönliches und geschäftliches Interesse bedachten Konfektionären zu verhandeln, die kaum die Tragweite des Unternehmens begreifen konnten und zum Teil auch jetzt noch nicht begriffen haben. Der Deutsche Werkbund hat, indem er die bis dahin führenden Firmen zur Beteiligung einlud, der gesamten Bewegung einen nicht zu unterschätzenden Dienst geleistet, indem er die besten Kreise dafür interessierte.... Der Deutsche Werkbund wird nach dem ersten Auftakt sein Vorgehen künftig anders einrichten müssen, denn zu einer erfolgreichen Arbeit auf diesem Gebiet gehört mehr persönlicher Idealismus als ihn die Mehrzahl der Konfektionäre bisher bewiesen hat. Er wird versuchen, die kleineren Modesalons und Schneiderinnen dafür zu gewinnen, soweit sie eigene Begabung besitzen und die Begabung und Mitarbeit der Werkbundkünstler annehmen wollen, und wird vielleicht einmal Abbildungen der besten Schöpfungen zu einer besonderen Werbeschrift vereinigen."



ROLF WINKLER — AM ZAUN





Ausführung:
Vereinigte Werkstätten
für Kunst im Handwerk,
München

ARCH. P. L. TROOST-
MÜNCHEN
SCHLAFZIMMER



ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN SCHLAFZIMMER

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, München



ARCH. P. L. TROOST-MÜNCHEN — SPEISEZIMMER

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk, München





Verlag der Photographischen Union in München

ALOIS KOLB
GEDENKBLATT FÜR GEFALLENE KRIEGER (RADIERUNG)



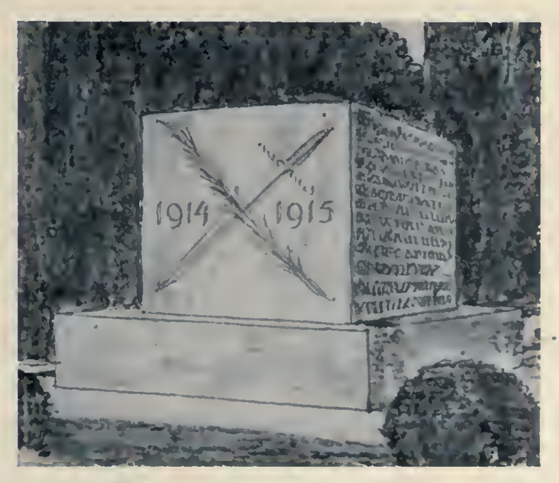
ENTWURF VON MAX HANS KÜHNE, DRESDEN

KRIEGERGRABMALENTWÜRFE DER WIESBADENER GESELLSCHAFT FÜR GRABMALKUNST

Seit einigen Jahrzehnten hören wir von Grabmal- und Friedhofkunst. Eine Gesellschaft in Wiesbaden, unter Leitung eines der rührigsten dortigen Kunstfreunde, Dr. v. Grolman, hat sich der Sache angenommen; anderwärts sind ähnliche Bemühungen auf dem Weg. Man sieht, es war an der Zeit, eingerissener Gedankenlosigkeit und Bequemlichkeit zumal an Stätten, wo Zeit und Ewigkeit zusammenstoßen, zu wehren. Es lag nahe, daß ein Versuch, aus ausgetretenen Wegen und ausgeleierten Formen herauszukommen, dort Anlehnung suchte, wo sich die stärkere Empfindung und Lebendigkeit zeigte, an der Architektur. Gegen einen Schmuckstil und seine ornamentale Ueberladung hat die neue Architektur Einfachheit, Masse, Ruhe, Raumverdrängung gesetzt. Und so gab die Grabmalreform gegen dünne, vielteilige, ausdruckleer gewordene, unnütz aufwändige Anlagen klar einfache Körper mit sparsamem Ornament, eine einfach gegliederte Würfel- oder Pfeiler- oder Nischenform auf Untersatzstufe und als Abschluß eine Bekrönung. Die Inschrift in die Fläche zu passen, wurde künstlerische Hauptüberlegung.

Der Krieg, der in unerhörter Weise in all unser Empfinden eingreift, hat der Grabmalkunst Aufgaben von einem Umfang gesetzt, an





ENTWÜRFE VON MAX HANS KÜHNE, DRESDEN

die in anderen Zeiten niemand denken konnte. War es schon berechtigt, die Totenmäler der Handwerk- und Fabriklieferung zu entreißen, um sie künstlerisch neuzugestalten, so drängt die neue Forderung des Heldengrabes zu tieferem Besinnen und Schaffen. Zeigt sich die Wärme der Anteilnahme sogar in den Augenblicksschöpfungen draußen auf dem Schlachtfeld, um wie viel mehr dürfen wir von den Dauergestalten der Totenmäler in der Heimat erwarten und fordern! In einem Feldbrief las ich folgende Schilderung: „Hinter unserer Front sieht es viel sauberer aus als bei den Franzosen. Alle Gräber haben ein weißgestrichenes Kreuz und Blumen. Drüben sind die Toten nur nachlässig eingescharrt und irgend ein Kreuz aus Zigarrenkistenholz auf den mangelhaft errichteten Hügel gesteckt. . . .“

In dem Sinn vertiefter Empfindung und des mächtigen Schwunges dieser großen Zeit gilt es, die Toten, die für Deutschlands Bestand gefallen sind, zu ehren. Die Abbildungen an dieser Stelle bedürfen keiner weitläufigen Beschreibung; es sind Entwürfe für Einzelgräber und für Gruppen von Gefallenen.

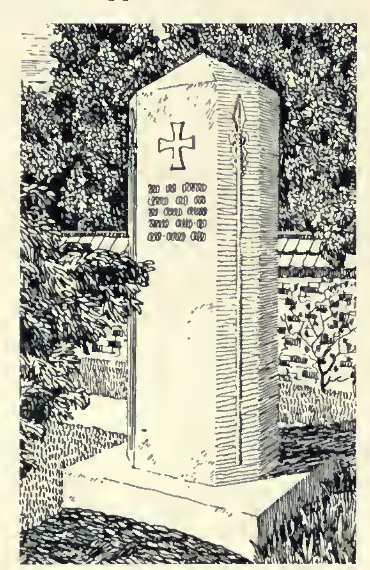


ENTWURF VON H. F. SCHON, BERLIN

Alle atmen eine ruhige Würde und eine ernste Geschlossenheit. Die Abzeichen, Helm, Waffe, Kreuz, Löwe, ein hl. Georg, ein Adler sind ohne weiteres verständlich. Stilistisch lehnen sie sich an Gestaltungen an wie Gottfried Schadows Tauenziendenkmal in Breslau oder das Hessendenkmal vor dem Friedberger Tor in Frankfurt am Main.

Zwei Bemerkungen und Wünsche möchten aber hier nicht fehlen als eine Art Aufforderung an Besteller, die so notwendige Mitarbeit des Auftraggebers zu beleben. Der eine Wunsch betrifft die Wahl der schmückenden Sinnbilder, der andere die Schriftgattung.

Warum antike Helme mit Kamm und Visier, warum antike Lanzen, Schwerter? Darf man hinzufügen, warum auch die so abgegriffenen Palmzweige? Jeder wird die Palmen an den Uferstraßen von Cannes oder Nervi unter ungestört blauem Himmel schön finden. In unseren Anlagen sind es Künstlichkeiten und in ihren hartgeschnittenen Formen wider die Natur unserer Gewächse und unseres Himmels. In den neuen Waldfriedhöfen wachsen doch auch keine Palmen! Aber die



ENTWURF VON ERNST HAIGER, MÜNCHEN

ENTWURF VON MAX LANDSBERG, BERLIN



ENTWURF VON ERNST HAIGER, MÜNCHEN

Hauptsache ist die Wahl der Waffen. Man findet antike Helme und Schwerter einfacher, monumentaler. Darf ich aber aufmerksam machen, daß selbst Renaissance und Rokoko Füllungen, aus Kanonenrohren, Gewehren, Säbeln, Trommeln zusammengesetzt, so wenig verschmäht haben wie Stilleben von Musikinstrumenten und anderem modernem Gerät. Die ornamentale Verwendbarkeit innerhalb einer Stilkunst ist also außer Zweifel. Ich sehe nicht, warum ein antiker Helm eine „bessere Form“ haben soll als ein Helm von heute. Die feldgrauen Helmüberzüge bringen alles nötige von Vereinfachung, Ausschaltung des Kleinlichen, Hervorheben der wesentlichen Grundform. Die Monumentalisierung ist damit bereits gegeben. Ebenso haben unsere Patronentaschen, Tornister völlig stilisierte Formen.



ENTWURF VON HEINRICH KALETSCH, DORTMUND

Es überrascht — um zum zweiten Punkt zu kommen — keineswegs, als Schriftform in dem Rahmen so wohlumschriebener, regelmäßiger Grenzlinien ausschließlich der lateinischen Schriftgattung zu begegnen. Dennoch wäre es ein großer Irrtum zu glauben, dies sei das einzig mögliche. Unsere gotische Schrift ist nun einmal unendlich viel ausdrucksvoller und eckig eindringlicher. Man braucht nur unsere alten Kirchen auf die Grabplatten zu durchmustern, um zu sehen, wie überaus herrlich jene Kunst die Schrift ornamental bewältigt hat. Jene Anno-domini-Inschriften führen wie den Rand um einen Teppich die gotisch markigen Buchstaben als Rahmen um die vier Seiten der Platte herum. Sie sind nicht gar bequem zu lesen; denn es ist der ornamentalen Bandwirkung vielleicht etwas zu viel geopfert worden. Aber es sind auch ganz andere Verteilungen denkbar, wofür ja nur an die Titelaufdrucke unserer Bücher erinnert sei. Soviel kann man heute schon als Tatsache ansprechen, daß der gesteigerte Sinn für Ausdruck im Buchdruck die Allerweltsantiqua in den letzten Monaten zurückgedrängt und unsere Fraktur belebt hat. Denn es ist in ihr etwas vom Marschrhythmus und dem festen Tritt unserer Regimenter. Wir glauben, daß die Inschriften unserer Heldendenkmäler sich auf die Dauer der Aufnahme der kantig gewaltigen gotischen Schrift nicht entziehen werden.

PROF. DR. CARL NEUMANN-Heidelberg

ENTWURF VON ERNST HAIGER, MÜNCHEN

Es muß überraschen, daß Gebilde wie z. B. der Schiffsrumpf oder der moderne Geschützturm unser ästhetisches Empfinden sympathisch ansprechen, daß wir von ihnen künstlerische Anregungen empfangen, obwohl ein bestimmtes Kunstwollen bei ihrer Entstehung nicht mitgesprochen hat. Daß diese Wirkung lediglich auf einem Spiel des Zufalls beruhen sollte, wird man schwerlich annehmen können. Die Genugtuung des Verstandes über die Zweckmäßigkeit der Anordnung erklärt sie nur zum kleinen Teil. Die Annahme, daß Zweckmäßigkeit und Formenschönheit in irgend einem inneren Abhängigkeitsverhältnis zu einander stünden, ist bereits gebührend zurückgewiesen worden. Man wird die Ursache der Erscheinung nicht in der Zweckmäßigkeit, sondern in der Gesetzmäßigkeit eines bestimmten







Rhythmus der Massenverteilung und Formengebung suchen dürfen, der die an sich tote Zweckform belebt, in den tieferen kosmischen Zusammenhängen der Gesetze, die um uns die Mechanik der Dinge und in uns die Mechanik unseres Denkens und Empfindens beherrschen. Albert Scheibe

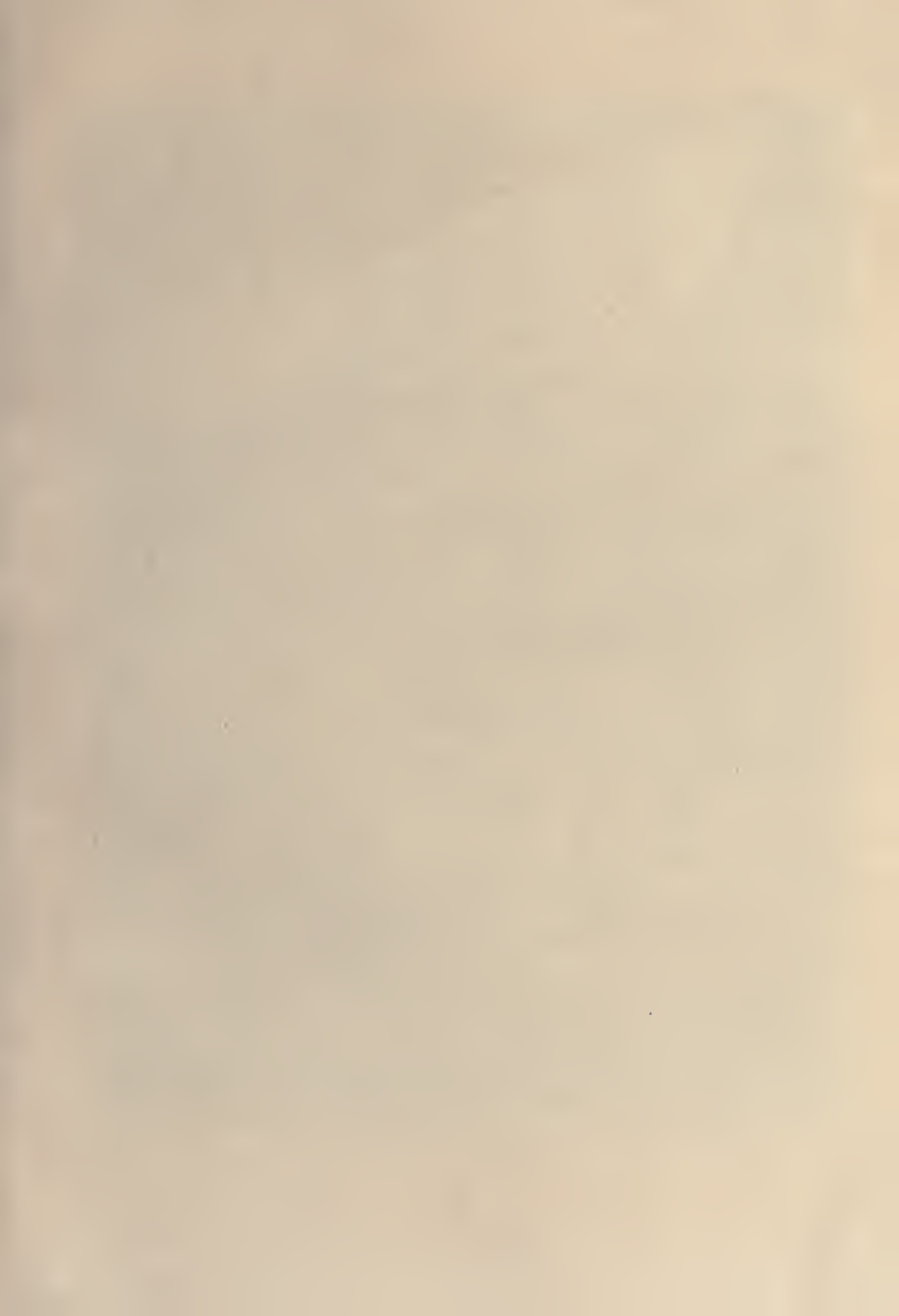
Das weltversöhnende Wort Christi: „In meines Vaters Hause sind viele Wohnungen" ist zugleich ein tiefkünstlerisches Wort, es gewährleistet hier wie dort die Freiheit der Entwicklung; es trägt den einzelnen unter sich so unendlich verschiedenen Persönlichkeiten Rechnung; es rettet das Prinzip des Individualismus gegenüber dem Dogma, der Einseitigkeit, der Autorität. Langbehn







ENTWÜRFE VON ERNST HAIGER, MÜNCHEN





ARCHITEKT E. WEHNER-DÜSSELDORF LANDHAUS REINHARD

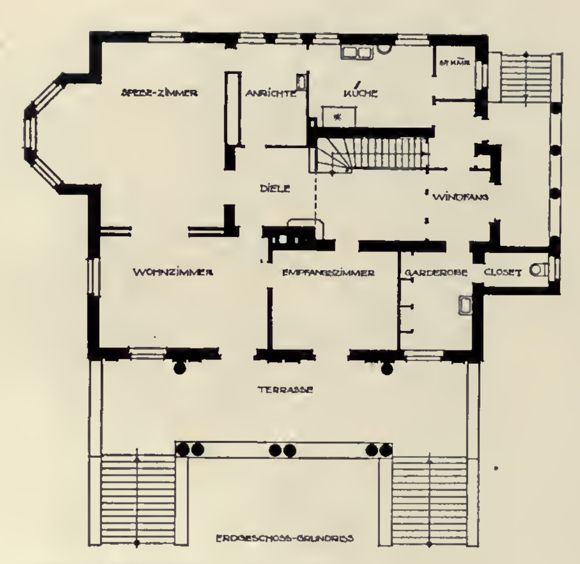


ARCH. E. WEHNER-DÜSSELDORF LANDHAUS REINHARD: TERRASSE

ZU NEUEREN ARBEITEN DES ARCHITEKTEN EDUARD WEHNER-DÜSSELDORF

Auch in diesen Spalten ist den rein kritischen Gedankengängen über Aufgaben und Ziele der modernen Bau- und Raumkunst häufig und umfassend das Wort erteilt worden, so daß ich füglich davon absehen kann, die neueren Arbeiten Eduard Wehners mit einem solchen Geleitswort den Lesern zu vermitteln. Deshalb soll auch das Werk des Künstlers in den Vordergrund treten, losgelöst von den Meinungen der Parteien und Richtungen. Würden wir dazu übergehen, dem Künstler selbst ein erklärendes Beiwort zu der Veröffentlichung seiner Werke zu verstatten, so würde sich sein Bild unmittelbarer dem Auge der Leser herausschälen, unabhängig von der doch immerhin persönlich, ja wohl auch objektiv sich äußernden Kritik des schreibenden Fachmannes. Dadurch, daß unsere Fachzeitschriften durch die Aufnahme solcher Veröffentlichungen die Güte des künstlerischen Stoffes schon vorweg zensieren, bleibt dem Berichterstatter dann ja ohnehin mehr oder weniger nur noch die Aufgabe, in Form eines persönlichen Gutachtens die Arbeiten und die Persönlichkeit des Künstlers den Lesern näherzurücken. Ich unterziehe mich dieser Aufgabe hier besonders gern in bezug auf den Architekten Wehner, da er schon seit Jahren dem engeren Kreise mich fesselnder Architekten angehört, denen ich mich verpflichtet fühle, sie größeren Kreisen bekanntzugeben.

Obgleich die hier vermittelten Abbildungen nur eine kleine Auslese des Geschaffenen aus den letzten beiden Baujahren umfassen, lohnt es sich doch, sich damit über eine flüchtige





ARCH. E. WEHNER-DÜSSELDORF LANDHAUS REINHARD: GRUNDRISSE

Prüfung hinaus zu beschäftigen. Nicht das Auffällige, das sich Aufdrängende ist das der Zeit entwachsene Zeitliche, sondern das als Ergebnis wirklicher Entwicklung gewordene und gereifte Werk. Wir haben uns leider auch durch zu viele Schlager von Raumkunstarchitekten verblüffen lassen, die lediglich dem Raumprinzip nach von innen nach außen entwickelt, schließlich doch zu sehr den Stempel der Schreinerarchitektur in der Gewandung zeigten. Daher die billig erworbene Standeserhöhung auf „Architekt“ hin. Aber wir müssen uns doch wieder daran gewöhnen, vom Architekten höhere Leistungen von wirklich baukünstlerischem Charakter zu verlangen. Wehner zählt zu jenen Architekten der hohen Schule, d. h. zu den Baukünstlern des sich immer mehr durchringenden Zeitstils, die wirklich zu bauen und zu gestalten vermögen in dem Sinne, wie die Reichsgerichtsentscheidung die Beilegung des Charakters als Architekt von dem Nachweis der Erstellung baukünstlerischer Werke abhängig macht. Und auffallend in diesem Sinne ist bei den Wehnerschen Bauten, daß sie, frei von jeglichem eigentlichem Bauschmuck, tatsächlich rein architektonische Schöpfungen sind, die nur durch Verhältnisse und Massen, also lediglich durch raumbildende Gestaltungsmittel in Erscheinung treten. Vielen mag es deshalb schwer scheinen, diese Bauten rein gefühlsmäßig zu erfassen und zu genießen, sie meinen dafür Denkprozesse und Regeltabellen heranziehen zu müssen, weil ihnen das Geistige der Architektur hier das Ausschließliche scheint. Und doch offenbart sich uns Wehner überall als ein echter Baukünstler, dem es nur darum geht, die Wirkung der Raumausschnitte aus der Natur — alles Bauen ist letzten Endes weiter nichts — und die der Raumgestaltung zum Gefühlsleben der Menschen, seiner Bauherren, in Harmonie zu bringen und damit selbstverständlich auch zum Grund und Boden, auf dem diese Menschen leben. Es handelt sich ja hier doch ausschließlich um die Eigenscholle freier Wahl, nicht um das kapitalistisch umwucherte Mietsgrundstück der Großstadt.

Wer von den Wehnerschen Bauten mehr gesehen hat als das, das hier in dieser Teilveröffentlichung sich darbietet, wird erkennen, daß aus allen derselbe Schöpferwille nach schlichter Größe, abgewogenen Verhältnissen aus Gefühlsempfinden und vornehmer Gesamterscheinung sich kundgibt. Der Hang nach rein künstlerischem Gestalten überwiegt naturgemäß beim Baukünstler; aber daraus kann nicht gefolgert werden, daß darunter die Bautechnik irgendwie Not litte. Wenn auch unsere Zeit Konstruktion und Material besonders stark unterstreicht, so braucht die Ueberwindung aller darin ruhenden Widerstände sichtbar nicht von jedem Wohnhausbau aufs neue belegt zu werden. Baugesetz und Statik können tatsächlich dabei doch vollste Erfüllung finden, ohne daß nach außen jede Konstruktion und Funktion mathematisch bewiesen wird. Zwischen Nüchternheit und Romantik liegt die goldene Mitte der künstlerischen und doch praktischen Lösung jeglicher Bauerfüllung. Hier ist der Platz Wehners, dessen Werke den Aestheten wie den Baupraktiker in gleichem Maße befriedigen müssen.



ARCH. E. WEHNER-DÜSSELDORF LANDHAUS REINHARD: GESAMTANSICHT

Schon früher konnte ich von diesem Baukünstler sagen, daß seine Bauten mit dem Boden und seiner Umgebung zu Einheiten werden, daß er die heimatliche Schönheit schätzt und zu erhalten sucht, und so Heimatschutz und Heimatkunst mit künstlerischem Empfinden pflegt. Sein Herrschaftshaus Reinhard, von dem hier vier Aufnahmen der Außenarchitektur gezeigt werden, läßt dieses Streben voll erkennen. Ein alter mit Schilf bestandener und mit Wildgeflügel bevölkerter Teich, ein Stück Naturidyll, wird bestimmend für die wohlige Streckung des weiteren Gartengeländes, dessen Gestaltung ebenfalls dem Baukünstler verbleibt, dem dieser nun das breit und behaglich sich lagernde Herrschaftshaus, wie eine fürstliche Sommerresidenz anmutend, der Straße zu vorschiebt, gleichsam das Gelände deckend. Doch die Straße ist hier nicht Grenze, denn ein verschwenderisch angelegter weiter Vorplatz mit Zufahrt und Ausfahrt drängt das Bauwerk zurück in das Landschaftsbild zu köstlicher Silhouette; der Gartenseite zu sind seine bewegteren Linien gerichtet. Hier wellen die Ausläufer des Unterbergischen Hügellandes zur Rheinebene ab.

Aus dem Innern bringen wir das reich in Eichenholz ausgeführte Treppenhaus mit Diele. Wehner ist auch ein Meister der Raumkunst mit bester Anlehnung an das Bodenständige der alten Formenwelt. Er lehnt es ab, der etwas sehr marktschreierischen Moderne mehr zu geben, als ihr dem Leben nach zukommt. Davon zeugt auch das in bergischem Stil durchgeführte Landhaus Markmann in Langenberg im Rheinland mit reichlicher Anwendung der Beschieferung und des weißen Holzwerkes mit grünen Läden. Ein Einblick in das Treppenhaus gestattet die Folgerung auf die einheitliche Harmonie der Raumbedingungen zwischen innen und außen. — Bis ins Westfälische hinein wirkt Wehners reife Kunst, die sich mit jeder Aufgabe glänzend auseinandersetzt. Auch das nach Art des westfälischen Bauernhauses errichtete „Erholungsheim für die Werkangehörigen der Chemischen Fabrik und Zinnhütte Th. Goldschmidt, Essen-Ruhr“ kann dafür als ein vollgültiges Werk gelten. Zwei der Ansichten zeigen die noch immer angenehm anziehenden Linien des Fachwerkbaues. So offenbart sich uns in der Wehnerschen Kunst überall Gefühl und Charakter, die getragen werden von dem reichen Wissen des hochschulmäßig gebildeten Fachmannes. Das Beste in der deutschen Baukunst geht auf solche Männer zurück.

Prof. OTTO SCHULZE-Elberfeld

DIE DEUTSCHEN AUSSTELLUNGEN NACH DEM KRIEG

Unmittelbar vor dem Kriege war die Hochflut der gewerblichen, industriellen, kunstgewerblichen und sogenannten „allgemeinen“ Ausstellungen in Deutschland ins Unerträgliche gestiegen. Die „Ständige Ausstellungskommission für die deutsche Industrie“ in Berlin, eine sehr nützliche und mannigfaltig wirkende Einrichtung, konnte zur Mäßigung und Einschränkung raten, so viel sie mochte, es war vergebens. Die deutschen Industriellen konnten tausendmal erklären, sie seien „ausstellungsmüde“, es war vergebens. Mußte vergebens sein, weil sich die großen Firmen im entscheidenden Augenblick doch immer wieder breitschlagen ließen und selbst bei unbeträchtlichen und aussichtslosen Ausstellungen mitwirkten — nur deswegen, weil es die Konkurrenzfirmen auch taten. Ich bin überzeugt, daß eine ganze Reihe von Ausstellungen ausschließlich auf der Grundlage dieses Konkurrenzgedankens zustandekam, ohne alle innere Notwendigkeit. Im Sommer 1914 hatte man denn auch glücklich anderthalbhundert Ausstellungen allein in Deutschland beisammen, darunter die „Mammut-Ausstellungen“ in Köln (Deutscher Werkbund) und in Leipzig (Bugra), nicht zu gedenken der Tatsache, daß in Bern, in Malmö und Christiania Deutschland sich beteiligte oder wenigstens wirtschaftlich stark interessiert war, daß man für die Weltausstellung in San Franzisko rastlos warb und für 1915 im eigenen Land neben hundert kleineren und mittleren Ausstellungen die großen Veranstaltungen in Düsseldorf und Dresden (Deutsches Handwerk) vorbereitete.

Durch all das hat der Krieg einen energischen Strich getan. Die Kölner Werkbund-Ausstellung wurde in dem Augenblick geschlossen, wo sie annähernd fertiggestellt war, die Bugra schleppte ihr dürftiges und zugestutztes Dasein bis in den Spätherbst 1914 hinein, beide Unternehmungen beschlossen ihre Wirksamkeit mit Millionendefiziten. Für 1915 und 1916 sind alle Ausstellungen dieser Art abgesagt. Das Ausstellungswesen pausiert, Tausende von Menschen, die der „Ausstellungstechnik“ dienten und bei diesem neuesten Beruf ihr gutes Aus-



ARCH. E. WEHNER-DÜSSELDORF ▫ LANDHAUS REINHARD: AUFGANG ZUR TERRASSE

kommen fanden, sind aus ihrer Existenz herausgeschleudert und wirtschaftlich bedroht, viele Millionen, die von deutschen Städten, Vereinen, Körperschaften oder Einzelpersönlichkeiten in Ausstellungshallen, Geländen und Einrichtungen angelegt wurden, liegen brach. Das ist in seiner Rückwirkung auf das deutsche Wirtschaftsleben nicht gut. Denn wenn auch das Ausstellungswesen nur einen Bruchteil des deutschen Wirtschaftslebens darstellt, so ist doch die Ausstrahlung des Ausstellungswesens auf die weitesten wirtschaftlichen Kreise eine desto intensivere und besonders allgemeine. Man wird also nicht leichthin abwarten können, daß und wie das Ausstellungswesen nach der Wiederkehr des Friedens in sein altes Geleise kommt, sondern man muß beizeiten Rat schaffen und der geänderten Wirtschaftslage Rechnung tragen. Mehr als das: die neuen großen Gedanken, die uns der Krieg mit seinen Folgeerscheinungen brachte, besonders das gekräftigte Nationalbewußtsein und der Zorn über die Fremdländerei, müßten in den deutschen Ausstellungen nach dem Krieg Gestalt gewinnen und Begriffe werden . . .

Mit vielen Herkömmlichkeiten des Ausstellungswesens wird gebrochen werden müssen. Die Zahl der Ausstellungen wird sich natürlicherweise sehr verringern. Es ist selbstverständlich, daß die deutsche Industrie durch



ARCH. E. WEHNER-DÜSSELDORF LANDHAUS REINHARD: HALLE MIT TREPPE

die Unterbindung der Exportmöglichkeiten und durch die Zurückhaltung des Geldes bei den Besitzenden im eigenen Land so starke Einbußen erlitt, daß sie für die nächste Zeit wenig Mittel zur Propaganda flüssig machen kann. Wir sehen das, wenn wir den Reklameteil unserer Zeitungen und Zeitschriften und die Plakattafeln und Litfaßsäulen auf den Straßen betrachten, wo Anzeigen und Plakate der Industrie fast gänzlich fehlen; für den Industriellen aber gehört die Teilnahme an einer Ausstellung wirtschaftlich und rechnerisch zur gleichen Kategorie wie Inserat und Plakatierung. Auch mit dem Lockmittel: „Ihre Konkurrenzfirma beteiligt sich an unserer Ausstellung“! werden die Ausstellungs-Veranstalter nicht mehr viel ausrichten. Denn wie der Krieg mit Notwendigkeit und aus innerer Not heraus die Menschen einander näherte, wie sich in Kriegsverbänden, in Bündnissen zur gegenseitigen wirtschaftlichen Stützung, in Kriegskreditbanken usw. bis dahin auseinanderstrebende Kräfte vereinigten, so wird wohl vorläufig bei der deutschen Industrie der Konkurrenzgedanke, der den Charakter der Gegensätzlichkeit in sich trägt, zurücktreten hinter die Wirksamkeit der vereini-

genden Momente — und auf solcher Basis wird sich die deutsche Industrie — vorläufig wenigstens! — auch verständigen über Beteiligung oder Nichtbeteiligung an Ausstellungen. Auf diesen Umstand werden in erster Linie die Gemeinwesen achthaben müssen, die oft genug Ausstellungen nicht der Ausstellungen wegen ins Leben riefen, sondern weil sie bei dem scharfen Wettbewerb der deutschen Städte durch irgendeine beachtenswerte Veranstaltung sich hervortun wollten, weil sie den Fremdenverkehr ihrer Stadt heben und Geld unter die Bürgerschaft bringen wollten. Die Mittel dafür hatten die meist schwer belasteten Aussteller aufzubringen. Aber wenn es bei solchen Absichten der Städte mit diesem finanziellen Moment nur schon getan gewesen wäre! Meistens wurde indessen bei den von Stadtregierungen geleiteten Ausstellungen der Maßstab des Ausstellbaren verkannt — wie das beispielsweise in Köln der Fall war, wo die Absichten der Stadt und die Absichten des Werkbundes — wenn auch uneingestanden — oft diametral entgegengesetzt waren. (Dessen zum Beweis einen Satz aus den „Mitteilungen des Deutschen Werkbundes“ Nr. 1, S. 3: „Wir



ARCH. E. WEHNER-DÜSSELDORF LANDHAUS REINHARD: HALLE MIT KAMIN

selbst sehen den Fehler nicht in dem Mangel an guten Leistungen, sondern eher in dem Voranstellen der Rentabilität durch die Ausstellungsleitung, die ihr zuliebe den Rahmen weiter und immer weiter spannte. Wir sind uns alle darüber klar geworden, daß der Deutsche Werkbund sich auf künftigen Ausstellungen eine erhebliche räumliche Beschränkung auferlegen und unbekümmert um alle anderen Rücksichten zuerst die Geschlossenheit und strengste Auswahl erstreben muß, in festem Vertrauen darauf, daß sich die wirtschaftliche und materielle Folgerung, nämlich eine Ausstellungsrentabilität, dann von selbst einstellen werde.") Damit aber ist an den springenden Punkt jedes Ausstellungsunternehmens gerührt: an den Finanzpunkt. In dem Grade nämlich, als eine Ausstellung sich in ihrem Umfang verkleinert — und das ist der Fall, je höhere Ansprüche an die Qualität der Ausstellungsgegenstände gestellt werden —, nehmen auch die Einnahmen der Ausstellungsleitung ab. Ist es doch erwiesen, daß Ausstellungsleitungen (auch relativ) dann am meisten verdienen, wenn sie es mit der Güte der Ausstellungsware nicht so genau nehmen! Denn der Kitschfabrikant läßt es sich eher etwas kosten, in eine gute Ausstellung zu kommen (er überzahlt sogar den Normalmietpreis), als der Erzeuger guter Waren, die schließlich auch ohne Ausstellung ihren Weg machen. Indessen bedingt der Gedanke einer Verkleinerung der Ausstellungen auch eine Verminderung des jahrmarktmäßigen Beiwerks, der Bier- und Käsebuden, der noblen und weniger noblen „Ausstellungsrestaurants", der riesigen Vergnügungsparke, dieser privilegierten Hüter von Kitsch und Schund: man denke nur an Köln 1914! Aber wie groß sind gerade die Einnahmen, die aus diesem Vergnügungsbeiwerk in den Säckel des Schatzmeisters fließen! Sie und die Einnahmen aus den Platzmieten mußten bisher bei einem „guten" Budget die Auslagen für die Ausstellung, für Bauten, Ausstattung und allgemeine Unkosten, für Personalaufwendungen usw. vollkommen decken — die Eintrittsgelder der Ausstellungsbesucher dienten also nur dazu, die durch den Besuch erwachsenden Unkosten für Verwaltung, Bewachung, Hallenreinigung, Beleuchtung, Musikveranstaltungen, Feste und auf den Besuch hinzielende Reklame der Ausstellungsleitung auszugleichen. Dieser Zustand ist zwar allgemein, aber das heiligt ihn keineswegs, vielmehr scheint er wie eine Umdrehung aller vernünftigen Gesichtspunkte und beweist, daß sich das Wesen und der Sinn des Ausstellens gegen das frühere, einleuchtende Ausstellungssystem von Grund aus verändert hat. Früher mußte der bezahlen, der etwas sehen wollte, jetzt trägt die Hauptkosten der Aussteller,



ARCH. E. WEHNER-DÜSSELDORF — ERHOLUNGSHEIM GOLDSCHMIDT: GESAMTANSICHT



ARCH. E. WEHNER-DÜSSELDORF ERHOLUNGSHEIM GOLDSCHMIDT

der etwas zeigt, während der Besucher eigentlich nur die Spesen deckt, die durch ihn der Ausstellungsleitung erwachsen.

Hier müßte vielleicht bei den Ausstellungen der Zukunft der Hebel eingesetzt werden, wenn anders man auf die Beteiligung des Qualitätsfabrikanten zählen will, der mit seinen Propagandamitteln sparen muß. Reform des Finanzsystems: Entlastung des Ausstellers, Verringerung der Spesen durch Beschränkung des Festcharakters, Betonung der Sachlichkeit durch schlichte, d. h. wohlfeile, aber etwa im Sinne des Deutschen Werkbunds zweckschöne Aufmachung, Verringerung des Verwaltungsapparats. Ich rede also kleineren, sachlichen Ausstellungen das Wort, Ausstellungen ohne Regimentsmusik, ohne große architektonische Dekoration — Ausstellungen um der ausgestellten Dinge willen, die im Pomp der Aufmachung bisher so leicht untergingen. Mag sein, daß diese strenge Sachlichkeit ein wenig nüchtern wirken wird. Aber mir scheint, das schadet nicht. Dieser Krieg hat uns doch gelehrt, daß Sachlichkeit alles ist, daß man mit Sachlichkeit weiterkommt als mit dem Schwulst und den erregten Gefühlen, die besser zu unseren Gegnern passen als zu uns, kurzum: daß Sachlichsein Deutsch-sein ist. Und ist es denn gewiß, daß eine ganz sachliche, knappe Ausstellung langweilig ist? Es kommt doch sehr auf die „Sachen" an, die man uns zeigt! Wenn sie auf ihrem Gebiet eine Neuerung, eine Verbesserung darstellen, wenn sie Exemplare von unüberbietlicher Güte sind, dann werden sie ihr Publikum finden, ob sie nun in einer schlichten, ganz und gar schmucklosen Eisenbetonhalle von guten Ausmaßen sachgemäß ausgestellt sind oder hinter einer mit elektrischen Glühbirnen übersäten, schwulstig stukkierten Scheinfassade eines sogenannten Ausstellungsprachtbaus sich spreizen.

Ausstellungen dieser Art weisen ganz von selbst auf den Fachcharakter hin. Mit den relativ billig ins Werk zu setzenden Fachausstellungen möge das deutsche Ausstellungswesen seinerzeit wieder beginnen. Es möge gezeigt werden, wie auf keramischem und graphischem Gebiet, wie im Maschinenbau und in der Innenarchitektur trotz des Krieges weitergearbeitet wurde, wie trotzdem neue Erschei-



ARCH. E. WEHNER-DÜSSELDORF — LANDHAUS MARKMANN: GESAMTANSICHT

nungen ins Leben treten konnten. Die brennende Frage der „Deutschen Mode“ könnte sich zu einer Ausstellung oder ausstellungsartigen Lösung der angeschlagenen Probleme eignen, aber man müßte dann ganze Arbeit machen und auch das große Gebiet des Textilfaches einbeziehen, Stoffe und Spitzen, Bänder und Posamenten, Hüte und Schirme und all das Drum und Dran der Mode. Wenn wir auf diesem Gebiet mit einer Ausstellung siegten, so wäre schon viel gewonnen: nicht nur kulturell, sondern auch wirtschaftlich, denn man bedenke, wie unzählige Millionen alljährlich allein auf dem Gebiet der Mode von Deutschland ins Ausland gehen. Das aber muß eine der wichtigsten Aufgaben aller deutschen Ausstellungen des nächsten Jahrzehnts sein: zu zeigen, wie wir uns vom Ausland unabhängig machen können. England wollte uns in diesem Krieg aushungern und das nicht nur in Bezug auf den Magen, sondern es sollte so etwas wie eine kulturelle Aushungerung werden. Es mißlang, aber wir wollen doch sicher gehen, daß Unsere tun und uns für alle Zukunft vor solchen Aushungerungsgelüsten schützen. Für alles, was wir bisher aus dem Ausland bezogen, muß — mit Ausnahme der in Deutschland oder in seinem künftigen Kolonialreich nicht gedeihenden Rohmaterialien — ein vollwertiger oder besser noch ein überwertiger deutscher Ersatz gefunden und geschaffen werden. Die sprichwörtliche Organisationsgabe der Deutschen, vor allem ihre hochentwickelte Maschinen- und chemische Industrie, wird diesen Ersatz überall finden: ihn dann gewissermaßen triumphierend in Ausstellungen vorzuführen, das wäre recht und billig und verliehe den Ausstellungen erhöhtes Interesse, gewährleistete ihnen erhöhten Besuch. Diese Fachausstellungen denke ich mir unter Leitung von Fachverbänden, die auch unter Heranziehung von Garantiefondszeichnern und mit reichlichen Unterstützungen der staatlichen Behörden — natürlich müßten auch die betreffenden Städte uneigennützig das Ihrige beitragen — den finanziellen Teil durchzuführen hätten, immer unter Wahrung des Gesichtspunkts: finanzielle Entlastung des Ausstellers.

An große, „allgemeine“ Ausstellungen wird man erst in geraumer Zeit wieder denken können. Weltausstellungen schließen sich vorläufig wohl überhaupt aus. Nach dem Krieg 1870/71 fand zwar 1873 in Wien eine Welt-

ausstellung statt, aber man bedenke, daß damals nur zwei europäische Mächte mitsammen im Kampfe lagen, während jetzt die ganze Welt in Brand steht und ein Nebeneinander der eben noch Kämpfenden im friedlichen Wettbewerb auf kulturellem Gebiet geradezu undenkbar erscheint. Aber auch an gesamtdeutsche Ausstellungen, selbst an bundesstaatliche Landesausstellungen, wird man zunächst nicht mit Erfolg herangehen. Erst müssen hunderttausend Wunden heilen, erst muß das wirtschaftliche und kulturelle Leben wieder in feste Bahnen gelenkt sein. Kommen dann aber jene großen Ausstellungen wieder, dann sollen sie auch große Leistungen finden. Ein siegreiches Volk erlahmt leicht in seinem Eifer des Vorwärtsstrebens. Namentlich pflegt der Geschmacksverfall mit dem politisch-militärischen Sieg Hand in Hand zu gehen: man erinnere sich da nur an den Niedergang der deutschen Architektur nach 1870! Da wir aber diese Gefahr nun kennen, ist es leichter, ihr zu begegnen, ihr entgegenzuarbeiten. Nach diesem Krieg muß alles Aufstieg sein, wirtschaftlich und künstlerisch — und dessen sollen die künftigen Ausstellungen Zeugen sein! Dann haben sie auch ihre Daseinsberechtigung, an die man vor diesem Krieg nicht immer glauben mochte, erwiesen, und wenn wir auch nach diesem Krieg keine ausschließlich auf Ausstellungsmöglichkeiten hinzielende Kultur ersehnen, so sollten doch alle deutschen Ausstellungen der Zukunft Kulturdenkmale sein — ein Ehrentitel, dessen sich die Ausstellungen vor dem Krieg nur in Ausnahmefällen rühmen konnten.

Georg Jacob Wolf



ARCH. E. WEHNER-DÜSSELDORF

LANDHAUS MARKMANN: TREPPE MIT BLUMENFENSTER



HUGO ELMQUIST BRONZEVASE

EIN NEUES GIESZVERFAHREN FÜR KLEINBRONZEN

In dem Berliner Kunstsalon Schulte stellt der schwedische Bildhauer Elmquist Bronzen aus, die er selbst gegossen, und die als Werke der Gießtechnik höchstes Interesse beanspruchen, ja, auf dem einschlägigen Gebiete geradezu revolutionär wirken dürften. Weder in Deutschland noch in anderen Ländern sind wohl bisher Güsse von so hoher technischer Vollendung geschaffen worden. Alle Bronzen, die bisher gegossen worden sind, zeigen Spuren des Nacharbeitens von Arbeiterhänden, des Ziselierens, die meisten auch eine künstliche Patina, durch die der künstlerische Charakter der Werke schwer beeinträchtigt wird. Viele Jahre angestrengter Arbeit haben es Elmquist ermöglicht, Güsse herzustellen, bei denen keine Mündungen von Luftkanälen mehr entfernt zu werden brauchen. Die von Elmquist gefundene Formmasse ist so porös, daß *die Gase durch die Masse entweichen;* das Verfahren erlaubt ferner einen Guß unter Temperaturen von etwa 1200 Grad auszuführen, wodurch die ausschließliche Verwendung harter Metalle ermöglicht wird, während bisher ein hoher Zusatz von Blei, Zink usw. unumgänglich war. Auf der Gußoberfläche der nach dem Elmquistschen Verfahren hergestellten Bronzen entwickelt sich eine natürliche Patina von nie geahntem Farbenspiel. Die bei Schulte ausgestellten Vasen zeigen anschaulich die großen Vorzüge des Gusses: die feinsten Reliefs auf Hohlkörpern (bei denen die verschiedene Dicke des Kerns eine große Rolle spielt), u. a. Vasen mit naturalistischen Verzierungen von Zweigen und Käfern, die bisher mit keinem Werkzeug auch nur in ähnlicher Vollendung wiedergegeben werden konnten. Man kann bezweifeln, ob die naturalistischen Verzierungen an sich den Kunstwert der in ihrer Mehrzahl von hohem Geschmack zeugenden Vasen erhöht, jedenfalls beweisen gerade die naturalistischen Zutaten — die nebenstehenden Abbildungen zeigen nur den Typ der glatten oder mit stilisierten Reliefverzierungen geschmückten Vasen —, daß das Elmquistsche Gießverfahren kein Hindernis kennt. Schon der glockenreine Klang, den die Gefäße beim Anschlagen mit einem harten Körper geben, beweist, daß sie fehlerfrei die Form verlassen; die Stücke bekunden dazu eine bisher unerreichte Oberflächenbehandlung.

G. J. Kern

NOTSTANDSWETTBEWERBE FÜR ARCHITEKTEN

Durch den Krieg ist unstreitig mit am schwersten das Baugewerbe in Mitleidenschaft gezogen worden, das nach der Zahl seiner Berufsangehörigen im Staate an erster Stelle steht. Es ist daher eine der dringendsten Aufgaben in dieser schweren Zeit, die darniederliegende Bautätigkeit möglichst zu heben, um den Baugewerblern die wirtschaftliche Existenzmöglichkeit zu gewährleisten. Dieser Aufgabe widmet sich die zwischen den Arbeitgebern und den Arbeiterverbänden für ganz Deutschland ins Leben gerufene Kriegs-Arbeitsgemeinschaft, die sich gliedert in einen Zentralausschuß in Berlin, in Bezirksausschüsse für die einzelnen Landesteile und Provinzen des Reiches, sowie in Ortsausschüsse für die größeren Gemeinden.

Auch die staatliche Bauverwaltung hat das ihre getan, um Arbeitsmöglichkeiten zu schaffen. Auf dem Gebiete des Hochbaues sind alle vor Ausbruch des Krieges in Angriff genommenen Bauten weitergeführt und von Neubauten solche begonnen worden, deren Ausführung keinen Aufschub duldete oder im öffentlichen Interesse war. Ueberall hat man auf die besondere Lage in den einzelnen Gegenden Rücksicht genommen. Deshalb wurden vor allem an Orten, wo auf die private Bautätigkeit weniger zu rechnen war, Arbeiten ausgeführt. Ganz besonders sind auch die Rücksichten auf das Handwerk maßgebend gewesen. So war es möglich, in den verschiedensten Gewerbezweigen lohnende Aufträge zu vergeben. Im Bereich der Wasserbauverwaltung hat man jene Notstandsarbeiten ausgeführt, die seinerzeit bei der Bewilligung der außerordentlichen Kredite in Aussicht gestellt waren.

Es ist aber eine Tatsache, daß der Staat, so unerläßlich und so wertvoll auch sein Eingreifen ist, nicht alles zu leisten vermag, und daß das Wirken des Staates durch die Tätigkeit örtlicher Verbände unterstützt werden muß. Deshalb wirkt die Kriegs-Arbeitsgemeinschaft darauf hin, daß die Gemeinden die schon beschlossenen Bauten ausführen und Mittel für weitere Bauten bereitstellen. Sie strebt ferner eine planmäßige Vermittlung der Arbeitskräfte an, insbesondere für die Orte mit reger Bautätigkeit. Auch das Ausschreiben von Notstandswettbewerben steht auf ihrem Arbeitsprogramm. Gerade das letztere scheint uns besonders dankenswert. Auf den Architekten lastet ja der Krieg schwerer als auf den Angehörigen der meisten anderen freien Berufe. Wenn auch der Wiederaufbau Ostpreußens die Beschäftigung zahlreicher Fachgenossen in Aussicht stellt, so wird doch in diesen Kreisen über Mangel an Aufträgen viel geklagt und infolge des Darniederliegens der privaten Bauunternehmungen ist für sehr viele begabte und arbeitsfreudige Architekten an eine baldige Besserung der Zustände nicht zu denken. Deshalb wäre das Ausschreiben von Notstands-Wettbewerben geradezu eine rettende Tat.





HUGO ELMQUIST — BRONZEVASEN



KARL BERTSCH — WOHNZIMMER. DUNKELBRAUN GEBEIZTES ERLENHOLZ
Ausstellung der Münchner Ostpreußenhilfe — Stiftung u. Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, München

AUSSTELLUNG DER MÜNCHNER OSTPREUSZENHILFE

Ueber die eigenartigen Modalitäten der Münchner Ostpreußenhilfe ist an dieser Stelle schon gesprochen worden. Es soll kein Bargeld in die bedauernswerte Provinz gesandt werden, weil die Beträge, mögen sie noch so hoch sein, kaum in die Erscheinung treten, vielmehr geht der Plan der Hilfsaktion dahin, mit den gewonnenen Mitteln Hauseinrichtungen zu stiften und damit besonders bedürftige Städte und Dörfer zu versehen. Es ist also ein Segment der groß angelegten, auch vom Deutschen Werkbund in Angriff genommenen Bewegung, die wir als den „Wiederaufbau Ostpreußens" bezeichnen, was von dem Münchner Ausschuß unternommen wird. Zugleich hofft man, damit geschmackfördernd und anregend zu wirken und durch die Erstellung anständiger, gut geformter Möbel dem Kitsch der Abzahlungs- und Partiemöbelgeschäfte einen Riegel vorzuschieben. Dieser Gedanke ist gewiß erfreulich und gesund und er ist auch wirtschaftlich durchführbar, da die Entwürfe der Möbel gestiftet werden und durch die dutzend- und hundertfache Ausführung des gleichen Zimmermodells ganz natürlich eine wesentliche Verbilligung der Fabrikation eintritt. Trotzdem wäre es ganz und gar unmöglich, Zimmereinrichtungen um 200 M. oder 250 M. herzustellen, wenn nicht ausschließlich weiche Hölzer zu den Möbeln verwendet und die Fabrikation hinsichtlich des ornamentalen Beiwerks und der Feinheiten des Herstellungsprozesses auf die denkbar einfachste Formel gebracht worden wäre. Daß dabei manches recht Gute und Ansprechende und im Hinblick auf die architektonischen Ausdrucksformen auch eine gewisse Mannigfaltigkeit zustande kommen kann, bewies die im großen Saal der alten Mauthalle in München veranstaltete Ausstellung. Man sah dort nicht nur „das einfache Schlafzimmer der Ostpreußenhilfe" und „das einfache Wohnzimmer der Ostpreußenhilfe", beide in graugelb gebeiztem Fichtenholz mit schwarzen Fassungen (von beiden Garnituren je 400 Exemplare gegenwärtig in Arbeit), sondern es gab auch reichere Ausstattungen, allerdings keine teurer als 400 M., zu schauen. Der Ober-

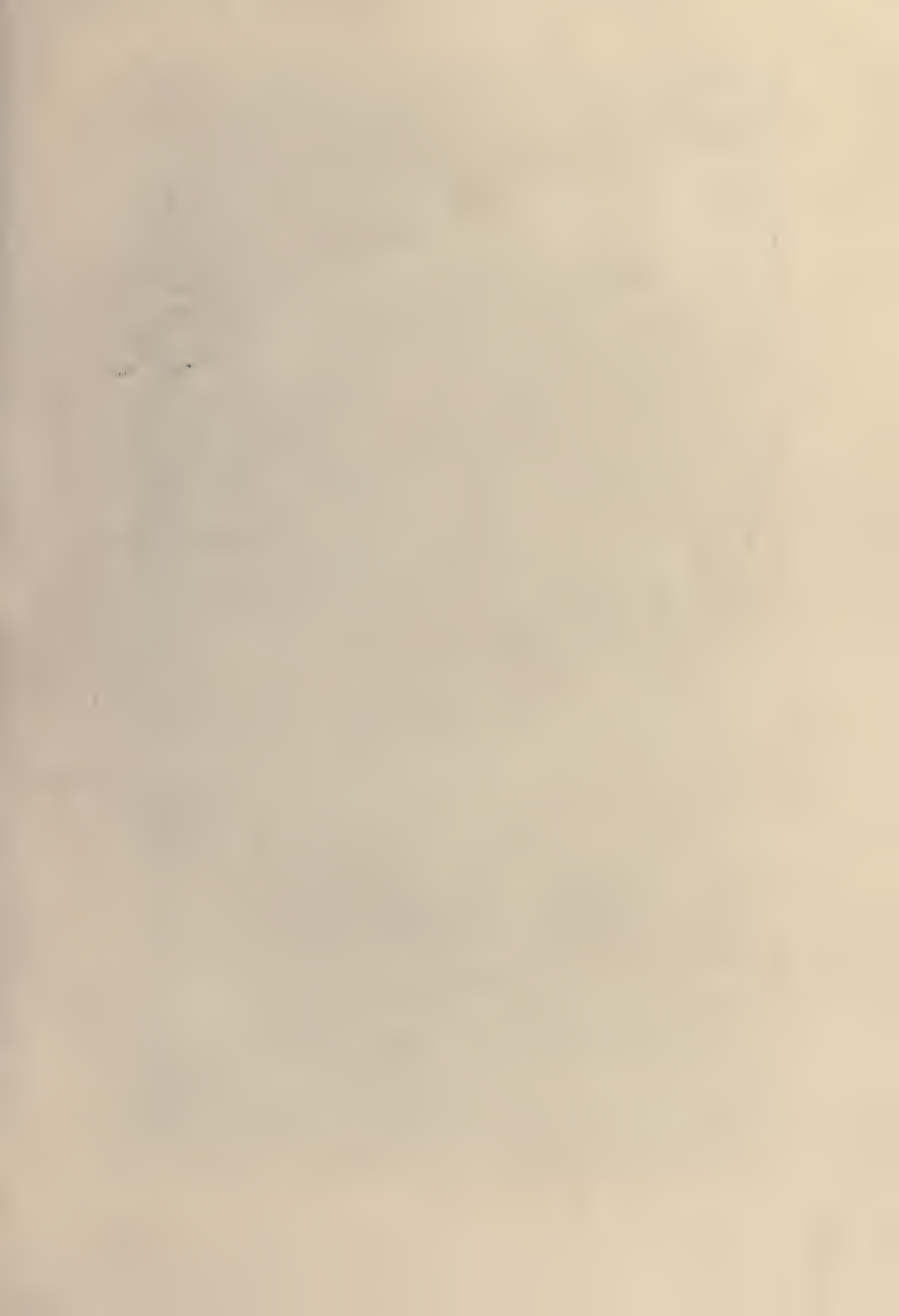


ARCHITEKT EDUARD PFEIFFER-MÜNCHEN — WOHNKÜCHE. SANDGEBLASENES GRAUES FICHTENHOLZ MIT DECKPLATTEN AUS AHORN
Ausstellung der Münchner Ostpreußenhilfe — Ausführung: Anton Pössenbacher, Hofmöbelfabrik, München (Preis M. 290)



ARCH. EDUARD PFEIFFER-MÜNCHEN SCHLAFZIMMER. BRAUNGRAUES, SANDGEBLASENES FICHTENHOLZ
Ausstellung der Münchner Ostpreußenhilfe — Ausführung: Anton Pössenbacher, Hofmöbelfabrik, München (Preis M. 215)

präsident von Ostpreußen hatte angeregt, die Möbeleinrichtungen der ostpreußischen Bevölkerung nicht ausschließlich zu schenken, sondern sie zu einem äußerst billigen Preis zu überlassen, damit dem Erwerber entsprechend seinen Verhältnissen auch die Möglichkeit geboten sei, Wohnungseinrichtungen in besserer Ausstattung sich anzuschaffen, wenn er ein entsprechendes Aufgeld auf den Preis der Typengarnitur gebe. So kamen also die verschiedenen Entwürfe, die man in dieser Ausstellung ausgeführt sah, zustande. Daneben gab es auch einige Stiftungen speziellen Charakters, von denen die eine, die zwar sehr stattlich und bis in die kleinste Einzelheit erwogen und besorgt ist, in der Wahl einer sogenannten „oberbayerischen Bemalung“ mit bunten Blümchen auf weißem Lackgrund, doch wohl geschmacklich eine Entgleisung bedeutet; auch eine weißblaue Küche u. a. kommt im Sinne der Lösung eines Raumproblems nicht in Frage. Anders verhält es sich mit den bemalten Einrichtungen, die Professor Franz Rank in drei verschiedenen Fassungen unter Mitwirkung des Malers Georg Fuchs angegeben hat und die von den Schreinermeistern Hans und Ludwig Gruber ausgeführt wurden. Von ihnen wurde glücklich der Anschluß an ostpreußische Vorbilder gefunden, die grellen Farben, die scharfen Kontraste des Nebeneinanders, die ornamentalen Motive weisen bedeutungsvoll auf die Nähe Polens und auf slawische Stilelemente. Georg von Hauberrisser und Friedrich Delcroix gingen bei ihren Möbelschöpfungen vom „Danziger Stil“ aus, der in seiner wuchtig-schweren Art allerdings in erster Linie edle Harthölzer erfordert. Indessen gelang es besonders Hauberrisser, bezeichnende Motive aus dem Stil herauszuschälen und sie in ihren Grundformen, ganz schlicht und bescheiden, aber in schöner Wirksamkeit, auf diese billigen Möbel zu übertragen. Reizend gelang Hauberrisser eine anmutige Wandbank in dem Wohnzimmer, das von Wenzel Till ausgeführt ist. Emanuel von Seidl, der ein Schlafzimmer und ein Wohnzimmer beisteuerte, beide von der Möbelfabrik Karl Schwinge ausgeführt, ging von den Formen des Biedermeiers





AUSSTELLUNG DER MÜNCHNER OSTPREUSZENHILFE

WOHNZIMMER. GRAUGELB GEBEIZTES FICHTENHOLZ MIT SCHWARZEN FASSUNGEN (PREIS M. 250)



AUSSTELLUNG DER MÜNCHNER OSTPREUSZENHILFE ▫ ▫ SCHLAFZIMMER. GRAUGELB GEBEIZTES FICHTENHOLZ MIT SCHWARZEN FASSUNGEN (PREIS M. 200)



ARCH. EMANUEL v. SEIDL — SCHLAFZIMMER. BRAUN GEBEIZTES FICHTENHOLZ
Ausstellung der Münchner Ostpreußenhilfe — Ausführung: Karl Schwinge-München (Preis M. 280)



ARCH. GEORG v. HAUBERRISSER — WOHNZIMMER. FICHTENHOLZ, BRAUNGELB GEBEIZT
Ausstellung der Münchner Ostpreußenhilfe — Ausführung: Möbelfabrik W. Till-München (Preis M. 440)

Ausstellung der Münchner Ostpreußenhilfe Stiftung u. Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, München



KARL BERTSCH
SCHLAFZIMMER GRÜNBLAU GESTRICHENES WEICHHOLZ MIT SCHWARZEN ORNAMENTEN



aus und schuf in seinem Wohnzimmer mit den vorherrschenden goldbraunen Tönen, zu denen die schwarzen Fassungen gut stimmen, einen heiteren, angenehmen Raum, während das ganz dunkel gehaltene Schlafzimmer mehr die Linie des späteren Danziger Stils einhält. Ganz neutral, etwa wie Möbel eines einfachen Landhauses, wirken die Räume der Hofmöbelfabrik BALLIN (Entwurf und Ausführung), unter denen man auch die im Juliheft besprochene und abgebildete Dreiräumegruppe, eine Stiftung des Kommerzienrats A. Steinharter, antrifft. Die Deutschen Werkstätten stifteten und führten aus ein Wohnzimmer und ein Schlafzimmer, beide nach Entwurf von KARL BERTSCH. Der Künstler nahm auf das ostpreußische Milieu nicht weiter Rücksicht, sondern gab „moderne Zweckformen mit ländlichem Einschlag“, d. h. er näherte sich den von den Deutschen Werkstätten propagierten Typenmöbeln. Es ist sicherlich ein guter Einfall, bei dieser Aufgabe zeitlos zu sein und jenseits aller lokalen Tradition. Aber noch schöner wäre das alles, wenn der grünblaue Oelanstrich der Schlafzimmermöbel mit dem schwarzen Schablonenornament etwas kultivierter in die Erscheinung treten wollte. Die beste Lösung der gestellten Aufgabe fand zweifellos EDUARD PFEIFFER für seine Wohnküche und Schlafzimmer, beide von der Hofmöbelfabrik PÖSSENBACHER ausgeführt. Das sind tatsächlich Zweckmöbel, wie man sie für das flache Land benötigt, praktisch, klar, licht, sauber zu halten, einfach und doch schmuck, ästhetisch auch dem empfindsamsten Auge eine Erquickung. Ganz von ferne klingen da skandinavische Motive an, aber da alle laute Farbigkeit, die dieser nordischen Möbelkunst eigen ist, vermieden wurde, so kann man von einer Anlehnung nicht eigentlich sprechen. Als Material wählte Pfeiffer sandgeblasenes Fichtenholz, dazu in der Küche weiße, blanke Ahorndeckplatten. Der graue Ton der Wohnküche harmoniert glücklich mit dem kühlbraunen des Schlafzimmers. Erfreulicherweise stellen sich gerade für diese beiden Räume die Preise sehr niedrig (290 M. für die Wohnküche, 215 M. für das Schlafzimmer). Hoffentlich werden diese Raumschöpfungen von denen, die es angeht, verstanden und nach Gebühr gewürdigt: sie wären, recht häufig in Ostpreußen auftretend, wirklich gute Zeugen für die Münchner Innenarchitektur.

Die ganze Ausstellung ist recht lecker, allzu lecker aufgemacht und dekorativ herausgeputzt, wie das bei Münchner Ausstellungen nun einmal herkömmlich ist. Oft geschah in



ARCH. WALTER WIESE-MÜNCHEN KÜCHE. BLAU LASIERTES FICHTENHOLZ

Ausstellung der Münchner Ostpreußenhilfe — Ausführung u. Stiftung: O. Steinbeis & Kons., Rosenheim



FRIEDRICH DELCROIX-MÜNCHEN WOHNZIMMER. BRAUN GEBEIZTES FICHTENHOLZ
Ausstellung der Münchner Ostpreußenhilfe — Ausführung: Schreinermeister P. Wsuer-München (Preis M. 360.—)



Ausstellung der Münchner Ostpreußenhilfe
Bemalung: Georg Fuchs
Ausführung: Hans und Ludwig Gruber-München
(Preis M. 370.—)

ARCH. FRANZ RANK
WOHNZIMMER. FICHTENHOLZ, BEMALT U. BUNT GEFASZT

dieser Hinsicht des Guten sogar zu viel. Die Wandverkleidung steht in keinem Verhältnis zu dem Wert der Möbel; ebenso ist es mit dem Beiwerk. Denn wer sich diese Notstandsmöbel kaufen muß, der wird nicht Bilder in seine Stube hängen können, wie sie z. B. Seidls Räume zieren, und auf seinem Waschtisch wird man Niemeyer-Geschirre vergeblich suchen. Diese übertriebene Ueppigkeit im Drum und Dran ist nicht angebracht gewesen, sie hat namentlich das naivere Publikum verwirrt, das glaubte, all dies sei sozusagen „Dreingabe" und im Gesamtkaufspreis eines Zimmers inbegriffen, aber auch sonst hat es den Ernst der Ausstellung etwas beeinträchtigt.

G. J. W.



KARL BERTSCH — WOHNZIMMERECKE
Ausstellung der Münchner Ostpreußenhilfe
Stiftung und Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, München



HESSISCHES KINDERHÄUBCHEN AUS DEM KREISE BIEDENKOPF. SEITENTEIL. BUNTSTICKEREI AUF SCHWARZ

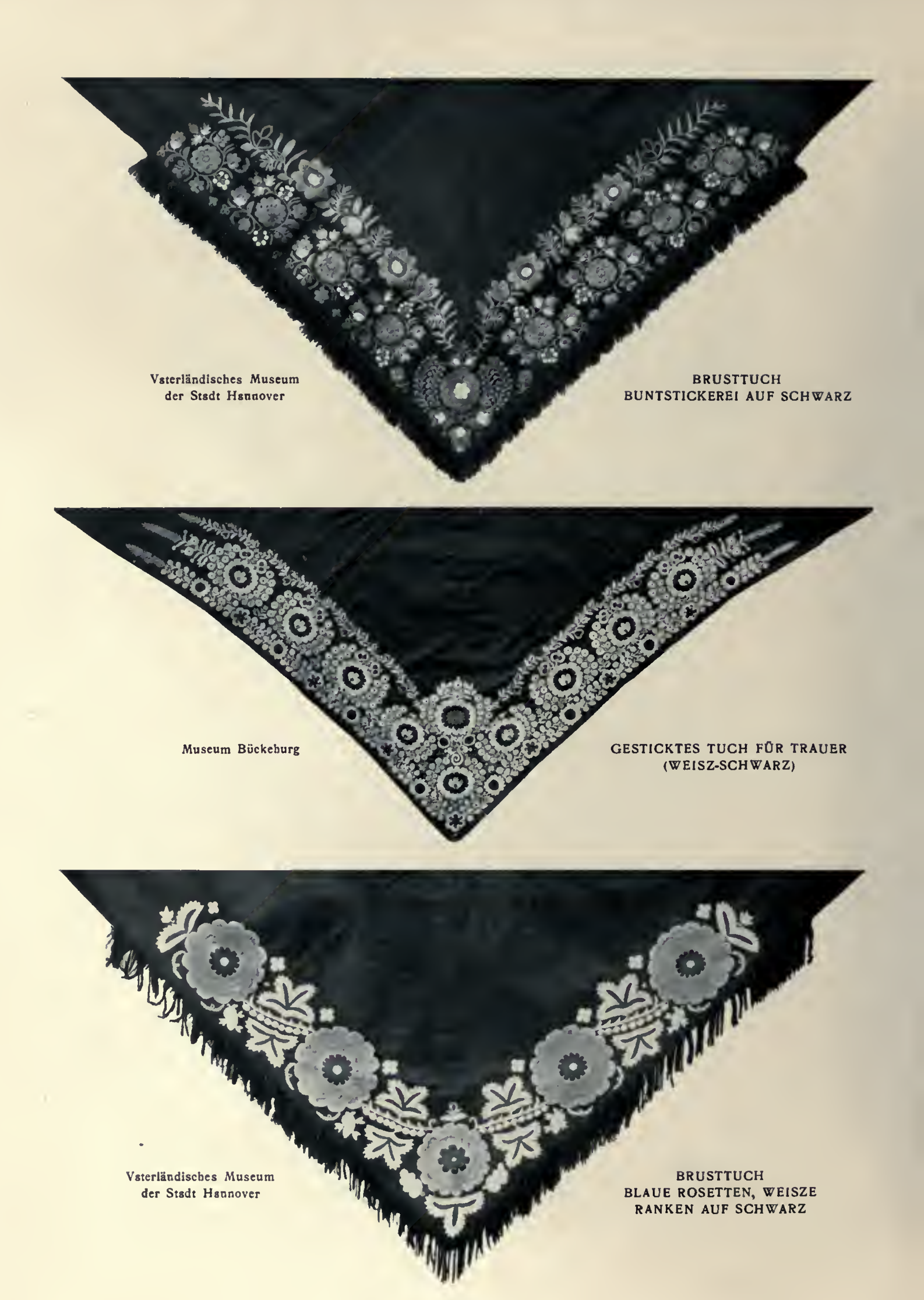
DEUTSCHE VOLKSKUNST
BUNTSTICKEREIEN

Deutsche Volkskunst hat lange wie Aschenbrödel, am Wege gesessen, während ihre stolzen Schwestern prunkbeladen zum Feste gingen. Bis der Tag des Umschwungs kam, da die alten Kunstformeln sich auflösten und die „edle Einfalt und stille Größe“ der Zweckform von Haus und Gerät ins rechte Licht traten. Und als lachende Farbe auch in der Kunst der Städte zu erblühen begann, da machte die Vorstellung von „bäurischer“ Buntheit einer richtigen Bewertung der gesunden Freude an einer kräftigen Farbe Platz. Von der Unbefangenheit sah man Aufgaben gelöst, Motive geschaffen, die dem Wirken „Allerneuester“ überraschend nahe standen und die naive Einfachheit in der Darstellung des Figürlichen, die man zuvor belächelte, zeigte der veränderten Anschauung plötzlich etwas von der stilisierten Kraft heraldischer Embleme.



SCHEITELSTÜCK DES OBEN ABGEBILDETEN HESSISCHEN KINDERHÄUBCHENS

So begann eine Bewegung, die in anderen Ländern seit langem eingesetzt hatte, die Volkskunst ward zu einem Born, aus dem die Kunst der Städte schöpfte. Daß sie schon fruchtbar geworden ist, berichten Bauten, Schränke, Truhen, Gerät der mannigfachsten Art. Wenig beachtet ist nur die Stickerei, speziell die Buntstickerei geblieben, nachdem vor Jahrzehnten eine Modelaune „altdeutsche“ Kreuzstichmuster und sogenannte Holbeintechnik gebracht und genommen hatte. Man muß es bedauern, da die Geschmacksrichtung unserer Tage Buntstickereien nicht nur für Gebrauchsgegenstände, sondern auch für die Frauenkleidung eingeführt hat. Die prächtigen slawischen und orientalischen



Vsterländisches Museum
der Stsdt Hsnnover

BRUSTTUCH
BUNTSTICKEREI AUF SCHWARZ

Museum Bückeburg

GESTICKTES TUCH FÜR TRAUER
(WEISZ-SCHWARZ)

Vsterländisches Museum
der Stsdt Hsnnover

BRUSTTUCH
BLAUE ROSETTEN, WEISZE
RANKEN AUF SCHWARZ



GESTICKTER BRUSTSCHMUCK ◘ BUNTSTICKEREI AUF SCHWARZ, GEWEBTE RANDBORTEN



GESTICKTER BRUSTSCHMUCK ◘ BUNT- UND SILBERSTICKEREI AUF SCHWARZ, GEWEBTE RANDBORTEN

Heimat-Museum Biedenkopf (Hessen)

Muster, die man in den letzten Jahrzehnten bevorzugte, haben das Auge genügend an Farbe gewöhnt, um die Buntheit unserer ländlichen Erzeugnisse zu schätzen. Bei näherem Zuschauen wird man finden, daß die symbolische Farbenwahl, der wir vielfach begegnen (Trauer, Austrauer, Freude) die Entwicklung kleiner Kunstwerke von stimmungsvollem Reiz begünstigt hat (Vierlande). Die Unbekanntheit deutscher Buntstickerei ist einerseits darauf zurückzuführen, daß sie ihre Hauptbetätigung an der Volkstracht entfaltete, die in den meisten Gegenden geschwunden ist; anderseits wird von einigen angezweifelt, daß es sich hier wirklich um bodenständig Volkstümliches handelt. Ueber Kloster, Burg und Stadt seien von alters fremde Einflüsse bis zum Volke durchgedrungen. Der Einwand läßt sich widerlegen. Mögen sich auch hier und da fremde, bezw. städtische Kunstelemente geltend gemacht haben, so war's doch nur, als flöge der Samen einer Kulturpflanze über den Gartenzaun auf die bunte Waldwiese. Das Gemüt, das sie aufnahm, besaß Phantasie genug, sie zu Eignem zu gestalten, wie die Gartenpflanze auf dem Waldboden unter anderen Lebensbedingungen zuweilen auch Form und Gestalt wandelt. Läßt sich der Satz von O. Schwindrazheim: „Alle Schattierungen unserer Volkscharaktere finden



GESTICKTER SAMMETÄRMEL (STAUCHEN). BUNT AUF SCHWARZ, GEWEBTE RANDBORTE

Heimat-Museum Biedenkopf (Hessen)

K. Museum für Volkstrachten, Berlin

BRUSTTUCH AUS DEM WEIZACKER
BEI PYRITZ (POMMERN)
BLAU UND GRÜN AUF SCHWARZ

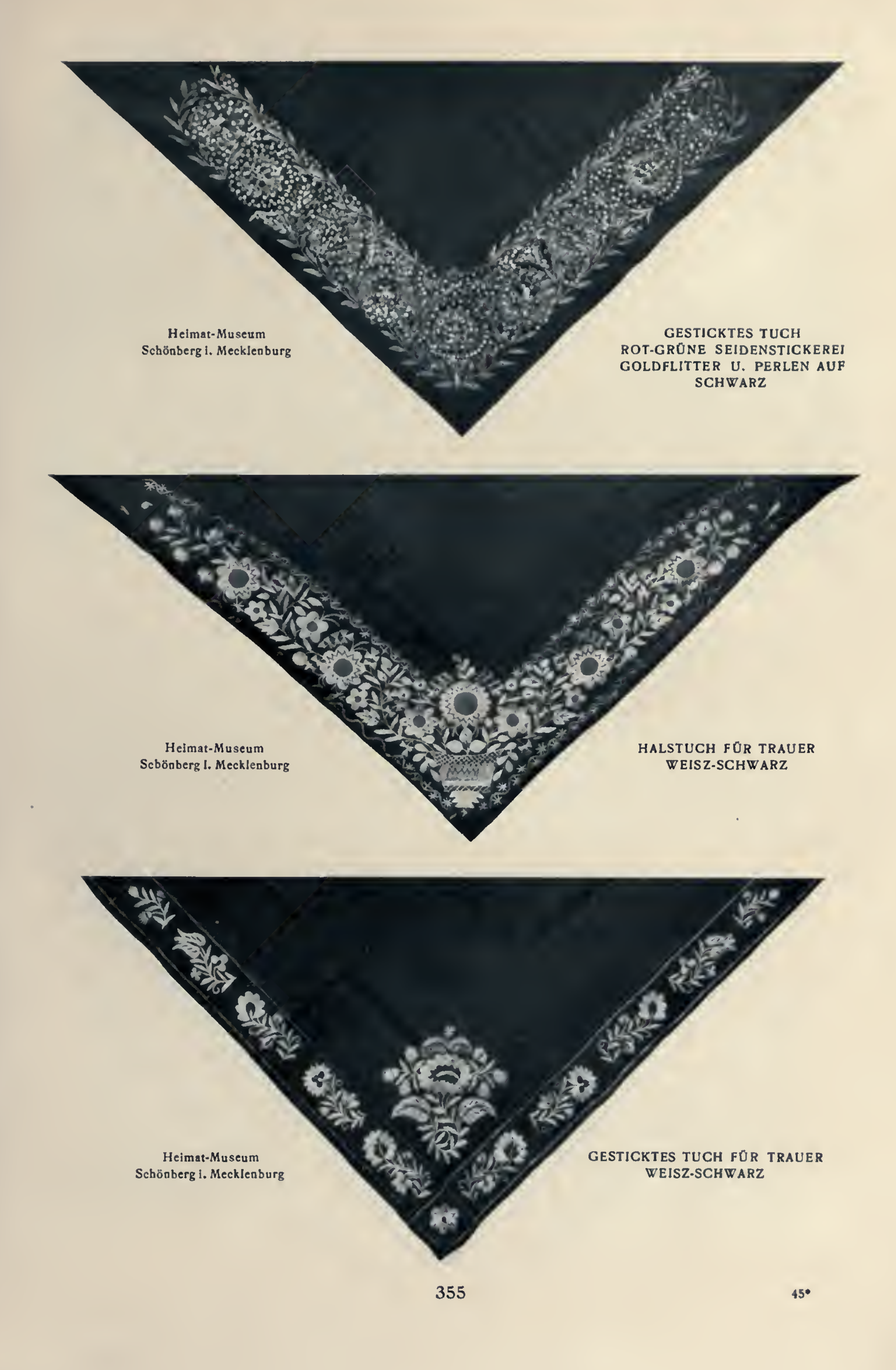




TIROLISCH-BAYERISCHE GÜRTEL (BAUCHRANZEN) IN PFAUENFEDERKIELSTICKEREI
Nationalmuseum, München



GESTICKTER GÜRTEL, GOLDSTICKEREI
Sammlung des Trachtenvereins Altengamme bei Bergedorf



Heimat-Museum
Schönberg i. Mecklenburg

GESTICKTES TUCH
ROT-GRÜNE SEIDENSTICKEREI
GOLDFLITTER U. PERLEN AUF
SCHWARZ

Heimat-Museum
Schönberg i. Mecklenburg

HALSTUCH FÜR TRAUER
WEISZ-SCHWARZ

Heimat-Museum
Schönberg i. Mecklenburg

GESTICKTES TUCH FÜR TRAUER
WEISZ-SCHWARZ



GESTICKTER BRUSTSCHMUCK ◻ GOLDSTICKEREI, METALLTRESSENRAND



GESTICKTER BRUSTSCHMUCK DER BRAUT ◻ GOLDSTICKEREI, METALLTRESSE

Sammlung des Trachtenvereins Altengamme b. Bergedorf

in unserer Bauernkunst ihr getreues Abbild", auch nicht unbedingt auf die Buntstickereien anwenden, so sind doch die Besonderheiten bestimmter Stammesgruppen unverkennbar. Sie sind am leichtesten nachweisbar, wo sich heute noch die reichste Ueberschau bietet: bei den Niedersachsen und in Hessen. Spuren lassen sich aber auch dort erkennen, wo an Stelle des bestickten Brusttuches und der Kanten längst Industrieerzeugnisse getreten sind, der Fabrikant aber noch immer der Besonderheit Rechnung trägt. Er weiß genau, daß die fränkische Bäuerin helle Perlenborten trägt und nur nach Tüchern greift, die in vollen satten grünen oder tiefroten Tönen leuchten, während das oberbayerische Dirndl helle Blumenkanten auf Zartrosa, Zartblau bevorzugt, daß die hessischen Frauen der Limes-Gegend blaugrünes Gerank auf blaugrauem Grunde verlangen. Die Wendin aber liebt rotleuch-



Heimat-Museum Schönberg i. Mecklenburg

GESTICKTES TUCH
BUNT, VORWIEGEND KRAPPROT UND GRAU AUF SCHWARZ

tende Blumenpracht auf weißem Tuch und Band; es ist, als lebte in ihr atavistische Neigung zum Altslawischen: Buntstickerei auf weißem Leinengewand. Diese Fragen, die sowohl für Volkskunst als Volkskunde interessante Ausblicke eröffnet, sind in knappem Raum nur flüchtig zu streifen.

Die niedersächsische Stickkunst ist vielgestaltig belebt, neben dem Pflanzenornament, das die Phantasie des Landbewohners in noch höherem Maße beherrscht als die des Städters, kommen Tiere, Figuren, Vasen, Embleme, Symbole, Schrift, Darstellungen aus dem Leben und biblische Gestalten vor. Von kleinen Sondergruppen abgesehen, macht sich eine ausgesprochene Neigung zum Stilisieren bemerklich, das in der feinen Vierländer Kunst zu edler Höhe gesteigert ist. Daneben fällt in bestimmten Strichen (Schaumburg-Lippe, Hannover, hier und da in Braunschweig, auch im niedersächsisch beeinflußten Weizacker bei Pyritz (Abb. S. 354) das häufige Wiederholen eines großen Rundmotivs (Rosette) als Besonderheit auf (Abb. S. 352). So stark ist die Neigung dazu, daß auch dort, wo das Blumenmuster feiner gegliedert und natürlicher erscheint, sich die Ranke zum Rund um eine Mittelrosette schlingt. Als kleine Sondergruppe erscheinen die mecklenburgischen Stickereien im ehemaligen Fürstentum Ratzeburg, bei denen freiere Linienführung sich bemerklich macht (Abb. S. 355, 356). In den schönen Perlenstickereien (Abb. S. 355) dürften Einflüsse des Klosters Rhena gewirkt haben. Flittern und Perlen weben einen goldnen Schleier über das Muster aus prächtig roten Blüten und zierlichem grünem Gerank.

Neben fein gestimmter bunter Stickerei findet sich in den Vierlanden am Gürtel und Brustschmuck Goldstickerei von großer Schönheit (Abb. S. 354, 356). Das Doppeladlermotiv dürfte dem Wappen von Lübeck entnommen sein, unter dessen Oberhoheit ein Teil des Ländchens stand. Leinenstickereien in Schwarz und Rot, wie am Prunkhandtuch (Abb. S. 359), kommen vielfach in Niedersachsen, sowohl an Trachten als anderen Gegenständen vor, ziemlich häufig in Verbindung mit Schrift, als deren Umrahmung sie erscheinen. Auch in Hessen lassen sie sich nachweisen. Der Hauptschmuck des Handtuchs ist eine der geschätzten Netzgrund-Nadelar-



TASCHENTUCH-ECKEN, KREUZSTICH-STICKEREI AUS DEM ALTENLAND
Kgl. Museum für Volkstrachten, Berlin



Heimat-Museum Biedenkopf (Hessen)

GESTICKTES TUCH BUNT AUF SCHWARZ

Heimat-Museum Biedenkopf (Hessen)

GESTICKTES TUCH WEISZ-SCHWARZ, DUNKELBLAUE LINIE IM INNERN DER BLÜTEN

beiten, die nicht eigentlich zum Thema gehören, aber als Besonderheit Erwähnung verdienen. Das reiche, naive, fast heraldisch wirksame Muster scheint ein viel höheres Alter anzudeuten, als die Jahreszahl angibt. Es ist einer unter vielen Beweisen für die Zeitlosigkeit der vielgestaltigen Volkskunst, die neben Kunstformen späterer Epochen solche aller Zeit immer wieder neu schafft und den eigentlichen Bestimmungswert auf den Ort, bezw. die Gegend verlegt. Die zierlichen Kreuzstichstickereien der Altenländer Taschentücher (Abb. S. 357) lösen das schwierige Problem der Darstellung des Figürlichen durch eine ungeeignete Technik durch starkes Stilisieren.

Die althessischen Buntstickereien (Abb. S. 358) sind vorwiegend Bestandteile der sogenannten „Aemtertracht" im Kreis Biedenkopf, deren stumpfes Schwarz sie beleben. Hier blüht die ganze naive Buntheit des Bauerngartens in vielgestaltiger Pracht. Anmutige Linienführung steht neben weniger guter. Abbildung S. 353 scheint der Versuch eines harmlosen Gemüts durch Zusammenstellen der Muster zweier Haubenscheitelstücke die Verzierung für den Brustschmuck zu gewinnen. Die allerliebsten Häubchen (Abb. S. 351) werden nur von kleinen Mädchen getragen und wirken ganz unvergleichlich hübscher als das, was an ausländischen Erzeugnissen, z. B. schwedischen Kindermützchen, in dieser Hinsicht bei uns üblich geworden ist; die leuchtende, durch Silberflitter gehobene Buntheit der Stickerei auf schwarzem Sammetgrund wirkt heiter und vornehm zugleich.

Das Pfauenfedermotiv am „Stauchen“ scheint auf den ersten Blick wie ein Fremdling zwischen den Blumen des deutschen Bauerngartens, aber auch die bajuwarischen Pfauenfederkiel-Stickereien der Leibgurte (Abb. S. 354) sind schon so altberühmt und bewährt, daß sie für die lange Einbürgerung des asiatischen Vogels Zeugnis ablegen. Die eine Abbildung bringt die hohe Entwicklung dieser Kunstfertigkeit zu beredtem Ausdruck, die andere zeigt ein beliebtes religiöses Symbol als Hauptmotiv. Diese Gürtel werden ebenso wie die prächtigen Vierländer Goldstickereien von Männern ausgeführt, die anderen sind von Frauenhand geschaffen.

R. JULIEN

DER „KÖLSCHE BOOR IN EISEN“

Der „Kölsche Boor“ (Abb. S. 360), nach der Idee des eisernen Wehrmannes in Wien, wurde am 20. Juni d. J. dem Wohltätigkeitssinn des Kölner Publikums zur Benagelung übergeben.

Auf dem Platze des durch den neuen Straßendurchbruch Schildergasse—Neue Hängebrücke freigelegten historischen Gürzenich steht die ca. 3,50 m hohe Figur unter einem von Architekt BRANTZKY geschickt entworfenen Ueberbau.

Entwurf und Ausführung der aus amerikanischer Weide geschnitzten Figur stammt von Bildhauer WOLFGANG WALLNER, Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Köln.

Die Figur ist als Plastik genommen eine erfreuliche Leistung moderner Holzbildhauerkunst, die eine sehr lebendige Wirkung ausübt. Der trutzige Kopf mit den fliegenden Haaren, die festgewurzelte wehrhafte Stellung, die in breiten flotten Schlägen behandelte Ausführung, die den geübten Holzbildhauer erkennen lassen, geben dem Ganzen eine persönliche Note.

Die ganze Figur ist vergoldet und wird mit kleinen Nägeln mit flachen pyramidenförmigen Köpfen benagelt, so daß der fertige Eisenpanzer eine sehr lebendige Flächenwirkung aufweisen wird. Zur Belebung der Rüstung werden an marmanten Punkten goldene Nägelgruppen in Rosettenform eingeschlagen.

Der Kopf des Ritters bleibt frei. Nach vollendeter Nagelung soll die Figur als Zeiterinnerung in dem Stadtkölnischen Museum aufgestellt werden.



PRUNK-HANDTUCH. LEINENBUNTSTICKEREI UND NETZGRUNDARBEIT
Sammlung des Trachtenvereins Altengamme b. Bergedorf



WOLFGANG WALLNER — DER „KÖLSCHE BOOR IN EISEN“ IN KÖLN



BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN

TEILANSICHT DES SCHMUCKHOFES. HERBST-RABATTE

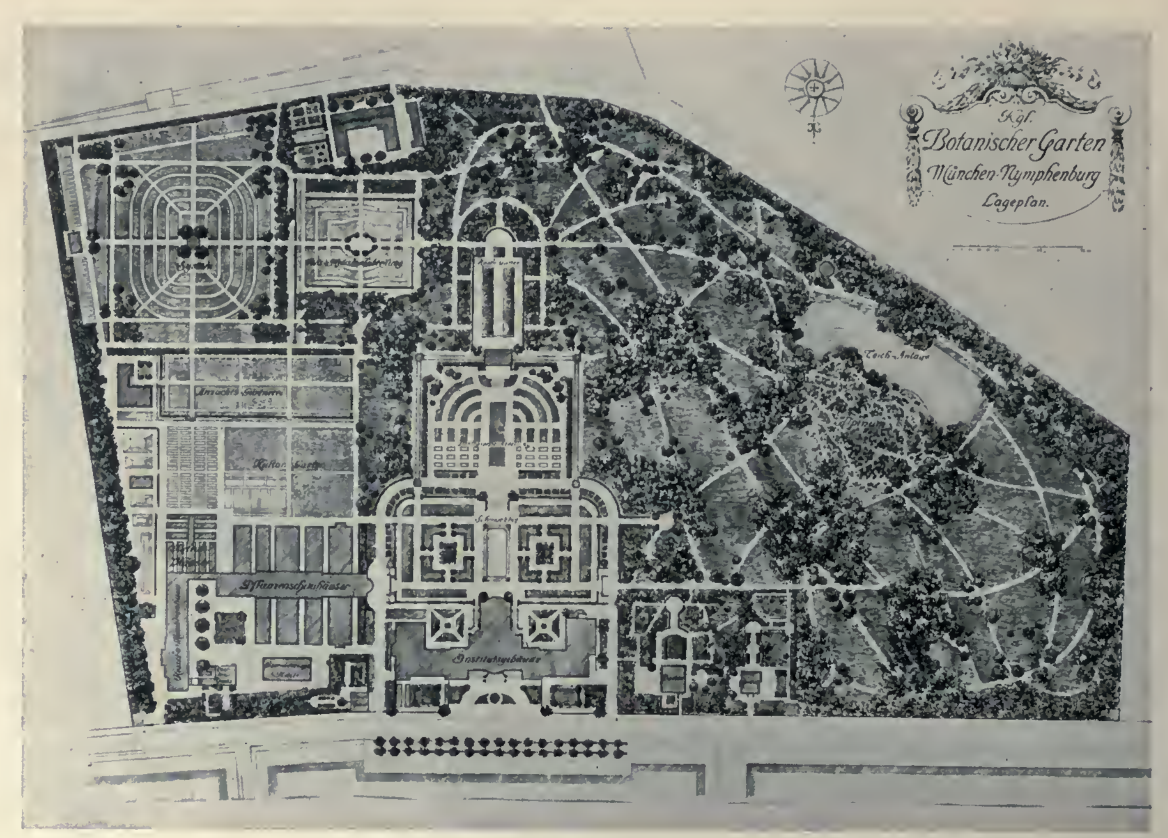


BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN — ERINNERUNGSTAFEL IM TREPPENHAUS DES INSTITUTSGEBÄUDES

DER NEUE BOTANISCHE GARTEN IN MÜNCHEN

Kunst und Wissenschaft haben die denkbar größte Verschiedenheit der Aufgaben; die eine soll gestalten, die andere zerlegen, die eine sucht das Wesen in der Erscheinung, die andere die Erscheinung im Wesen und doch sollen beide (nach Anselm Feuerbach) der alten Dame Kultur zuliebe Arm in Arm wandeln bis an das Ende der Dinge! Wenn da ein Unternehmen ins Leben treten soll, das Kunst und Wissenschaft gleichermaßen zu dienen hat, das die Kunst in den Dienst der Wissenschaft stellt und die Wissenschaft zum Ausgangspunkt künstlerischer Betätigung macht, so wird nur in seltenen Fällen etwas daraus werden, bei dem die beiden Erscheinungsarten der Kultur in gleicher Weise zu ihrem Recht kommen. Die Architektur als Dienerin der Wissenschaft hat bisher immer nur Leistungen von relativem Wert gezeitigt. Bei der Wissenschaft ist der Zweck zu deutlich, das Ziel zu klar vorgezeichnet, als daß die Kunst, deren tiefstes Wesen Freiheit und unberechenbares Spiel der Kräfte ist, damit konform gehen könnte. Gute, nicht allzu augenfällige Kompromisse bedeuten da schon einen hohen Grad der Annäherung an die äußerste Möglichkeit des Uebereinstimmens und des Zusammenklanges.

Bei einem botanischen Garten mit seinen wissenschaftlichen und erzieherischen Absichten und Zielen wird das besonders augenfällig. Die gelehrte Arbeit des forschenden Botanikers hat mit der farbigen Kunst des Gartenarchitekten nur den Gegenstand gemeinsam und es ist schwer, ein angemessenes Verhältnis des guten Auskommens zwischen beiden zu schaffen. Daher sind auch die meisten botanischen Gärten im Hinblick auf die Gartenarchitektur völlig vernachlässigt, man sieht „Systeme“ und nichts als „Systeme“, und kommen dabei auch der Professor und seine Studenten zurecht, das Laienpublikum wird durch Gärten dieser Art nicht recht in Fühlung gebracht mit den mannigfaltigen Erscheinungen des Pflanzenlebens.



LAGEPLAN ENTWORFEN UND GEZEICHNET VON KGL. GARTENBAUINSPEKTOR P. HOLFELDER

Bei dem Münchner botanischen Garten ist schon in der Bearbeitung des Plans darauf ausgegangen worden, unter Beachtung aller Erfordernisse für den gelehrten Zweck der Anstalt, eine auch *ästhetisch* befriedigende Lösung zu finden und gartenarchitektonische Momente zur Geltung zu bringen. Damit hat man sich an eine der schönsten Münchner Traditionen angeschlossen: an die in dieser Stadt bewußtermaßen so oft in Erscheinung tretende Durchsetzung aller Dinge mit Kunst und Geschmack. Man muß es dem Direktor des Botanischen Instituts, Universitätsprofessor Geheimrat VON GOEBEL, hoch anrechnen, daß er bei der Projektierung des Gartens solchen Stimmungen und Anregungen willig Gehör gab und in der Person des bewährten Gartenarchitekten Gartenbauinspektor HOLFELDER für die Ausarbeitung der Pläne und die Durchführung der auch technisch ungemein komplizierten Arbeiten den richtigen Mann fand.

Der alte botanische Garten in München, durch den Bau des Glaspalasts beengt, durch Rauch- und Rußentwicklung der Großstadt längst unbrauchbar geworden und auch sonst eigentlich nur so etwas wie ein lebendes Herbarium, hatte nach hundertjährigem Bestehen (er wurde 1812 angelegt) ausgedient — die Anlage des neuen botanischen Gartens wurde 1908 bewilligt und sogleich wurde an die Wahl und den Erwerb eines geeigneten Grundstücks herangetreten. Es mußten da für den endgültigen Entscheid Voraussetzungen gegeben sein, die sonst bei großen Bauanlagen kaum in Frage kommen. Da hieß es Sonne und Windschutz bekommen, im Hinblick auf die pflanzenschädigende Rauchentwicklung war die Nähe der inneren Stadt zu vermeiden, wegen der in München vorherrschenden Windrichtung empfahl sich der Westen der Stadt, es sollte möglichst das weiche, den Pflanzen ungemein zuträgliche Würmwasser zur Hand sein, da war auch auf den Untergrund zu achten, und wenn etwa ein Baumbestand schon vorhanden war, konnte es nur erwünscht sein. Schließlich fand man in dem Areal, das sich an den wundervollen Park des Nymphenburger Schlosses anlehnt, in dem sogenannten „Kapuzinerhölzl", den rechten Platz. In einem Umfang von etwa 50 Tagwerk ging das Gelände, das ideale Entwicklungsmöglichkeiten verhieß, in den Besitz des Staates über, und Hand in Hand mit der Hochbauleitung begann sogleich die planmäßige Arbeit des Gartenarchitekten und seiner Berater.

Die Hochbauten kamen an die neuangelegte Menzingerstraße zu stehen. Sie sind ohne

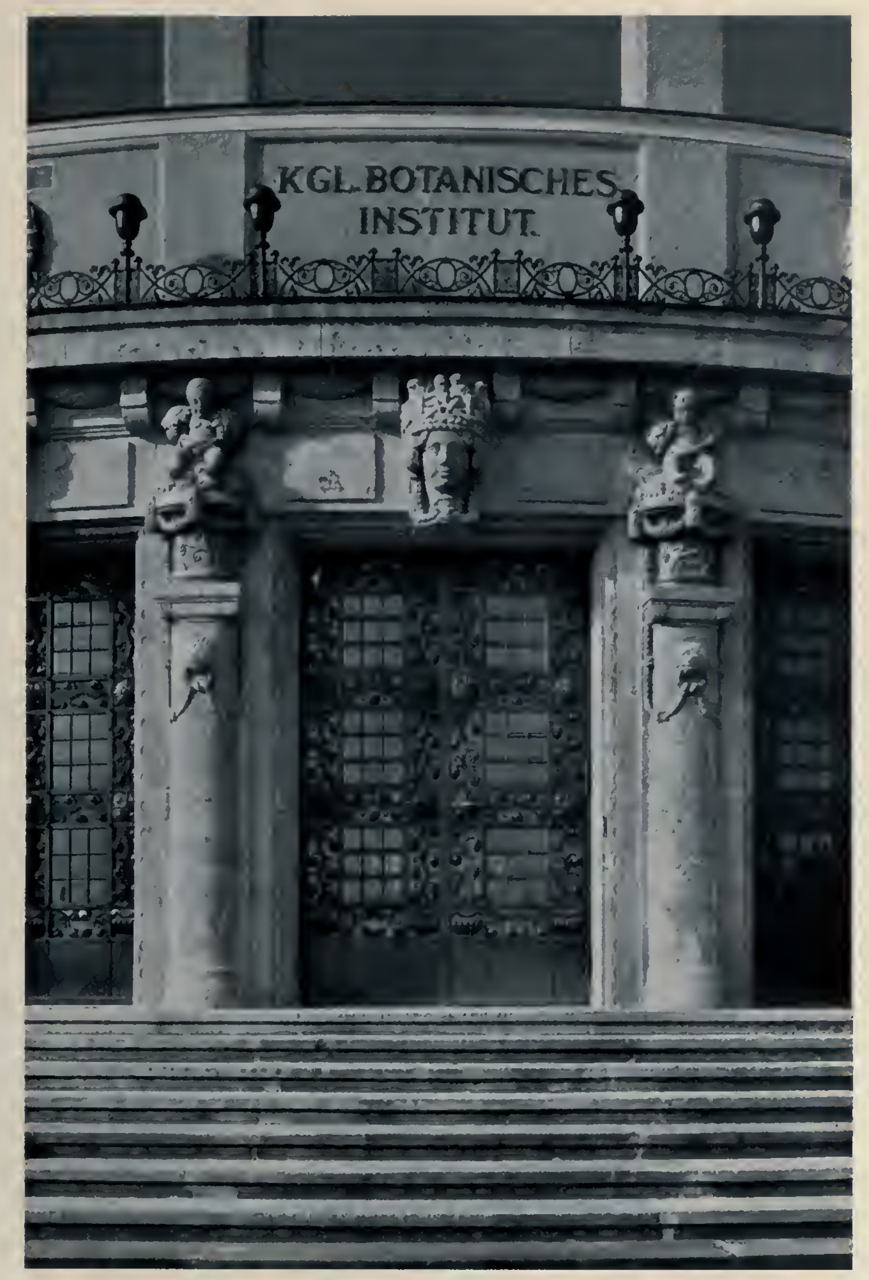


BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN

BLICK DURCH DEN HAUPTPAVILLON AUF DAS INSTITUTSGEBÄUDE



BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN — INSTITUTSGEBÄUDE. MITTELBAU



BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN INSTITUTSGEBÄUDE. HAUPTPORTAL

Gegenüber; weit schweift da der Blick über Acker-, Heide- und Moorland bis zu den fernen Höhen von Dachau. Da auf architektonische Nachbarschaft nicht Rücksicht zu nehmen war, konnte im städtebaulichen Sinn aus dem Vollen heraus geschaffen werden. Bei der isolierten Lage der Gebäude und der breiten Straßenfront des Gartens war eine bewegte Linie der Fassade, eine reiche Gliederung der Baumassen und ein kräftiges Emporwachsen des Hauptbaues notwendig. Diesen Momenten trug die Hochbauleitung, der unter der Oberleitung des Ministerialdirektors von Stempel Bauamtmann Ullmann vorstand, Rechnung. An dem Hauptgebäude, das das K. Botanische Institut beherbergt, fällt neben den splendiden Ausmaßen die gute Aufformung der Baumassen auf und die sorgfältige Durchbildung der einzelnen Gebäudeteile, bei denen auch nicht mit reichem plastischem Schmuck gespart wurde. Freilich war es auch hier nicht immer möglich, Wissenschaft und Kunst restlos gegeneinander abzugleichen,



BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN — BLICK ÜBER DEN SCHMUCKHOF AUF DAS INSTITUTSGEBÄUDE

beispielsweise mußten im ersten Stockwerk die löcherartigen Lichtzufuhrschächte, die man nicht mehr gut Fenster nennen kann, mit Rücksicht auf die Mikroskopierräume in sprossenloser Kupeefensterart angegeben werden: schade, denn darunter hat der geschlossene Eindruck der Fassade schwer gelitten! Mit viel Sorgfalt ist das Innere des Instituts durchgebildet, eine prachtvolle Raumschöpfung ist das noble Treppenhaus, das in einem mächtigen Mosaikgemälde von JULIUS DIEZ, „Floribus et literis" geweiht, seinen schönsten Schmuck besitzt. Zur Rechten und Linken flankieren den Hauptbau kleinere Gebäude, die zum Teil etwas von der Straße zurückgezogen und hinter Bäumen versteckt, aber doch zur Aufteilung der Straßenfront unbedingt notwendig sind. Das Pförtnerhaus, Direktor- und Kustodenvillen sind von ULLMANN in dem freundlich-geschmackvollen Münchner Landhausstil mit barocken Anklängen entworfen und als grau gehaltene Putzbauten ausgeführt; sie ruhen in kleinen Hausgärten, die nach HOLFELDERS Angaben angelegt wurden. Die seitlich des Hauptgebäudes angeordneten Gewächshäuser bieten in architektonischer Hinsicht nichts Bemerkenswertes. Es ist klar, daß man heute nicht mehr den zauberischen Reiz der Rokoko-Orangerien, denen wir z. B. bei fränkischen Schlössern des 17. und 18. Jahrhunderts begegnen, erzielen kann, denn die Gewächshäuser von heute haben andere Aufgaben, immerhin aber sollte man bei Glas- und Eisenbauten auf höhere als nurkonstruktive Wirkungen bedacht sein. Bruno Taut z. B. hat mit seinen Glasbauten in dieser Hinsicht manche hübsche Anregung gegeben.

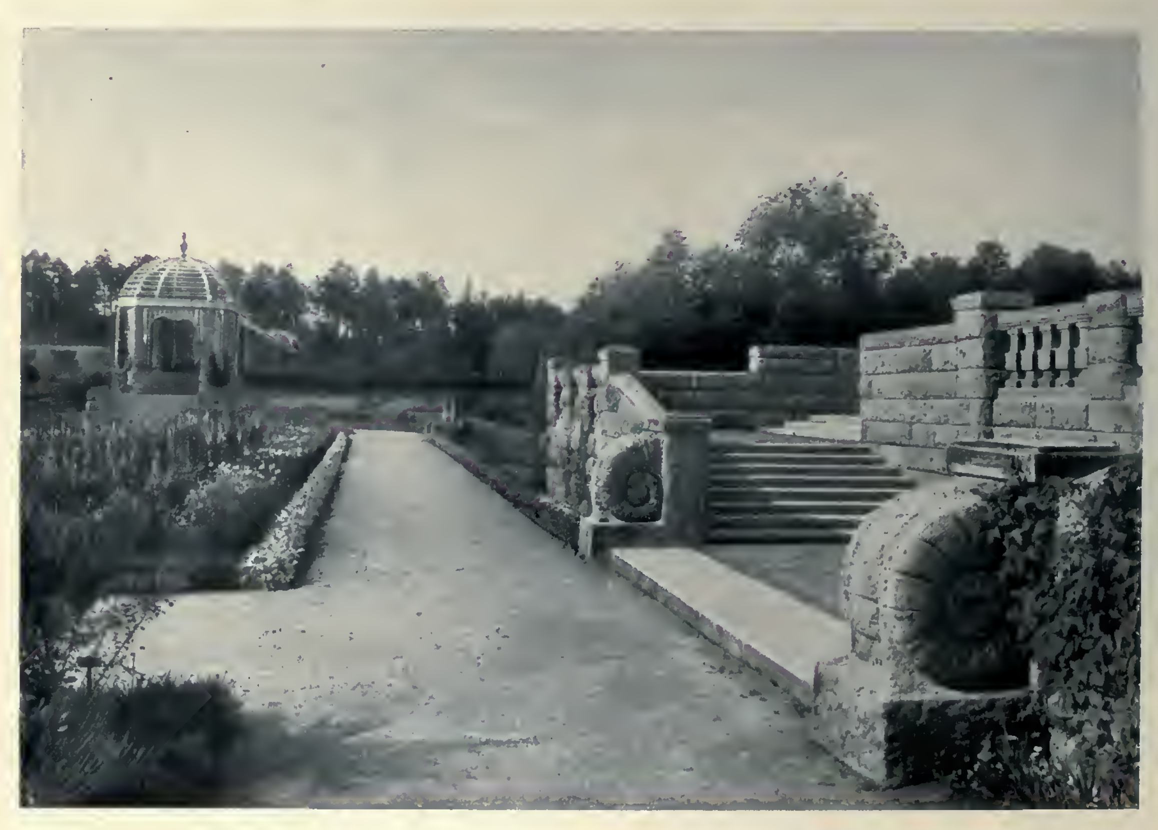
Mit dem Bauen der einzelnen Gebäude wurde im Jahr 1910 begonnen, 1913 waren sie im Aeußeren und Inneren vollendet und konnten ihrer Bestimmung übergeben werden. Für den Garten selbst bedurfte man einer längeren Bauzeit; hier wurde im Jahre 1909 mit der Geländebewegung begonnen und erst im Frühjahr 1914 waren die Arbeiten abgeschlossen — freilich gibt es auch heute noch auf dem ausgedehnten Areal dieses und jenes zu bessern



BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN INSTITUTSGEBÄUDE: TREPPENHAUS MIT EINEM MOSAIK NACH DEM ENTWURF VON JULIUS DIEZ



BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN BLICK ÜBER DEN SCHMUCKHOF UND DIE BIOLOGISCHE ABTEILUNG



BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN TREPPENAUFGANG AM SCHMUCKHOF



BOTANISCHER GARTEN, MÜNCHEN

BLICK VON DER PERGOLA AUF DEN HAUPTPAVILLON





BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN PAVILLON MIT AUFGANG ZUR PERGOLA



BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN ALPENPFLANZENGARTEN. TEILANSICHT

und zusammenzuschließen, und es mögen wohl noch ein paar Jahre vergehen, bis der Garten ganz „zusammengewachsen“ ist. Beträchtliche Zeit beanspruchte die Bodenverbesserung des Geländes. Es war an Ort und Stelle nur eine dünne Humusschicht vorhanden, darunter fand man wasserdurchlässigen Kies, der eine gewisse Dürre des Bodens zur Folge hatte. Zur Auffüllung wurden daher nicht weniger als 140000 Kubikmeter Erde zugefahren, zum Teil aus der nähern Umgebung des Gartens, besonders aus Moosach, zum Teil aber auch bis aus Unterbach in der Gegend Dachau-Altomünster; Unterbach lieferte besonders eine Mischung von Lehmerde, die in ihrer chemischen Zusammensetzung und dank ihrer physikalischen Eigenschaften eine dauernde Bodenverbesserung und anhaltende Feuchthaltung des Bodens bewirkt. Zur Bewässerung des Areals wurde ein Arm des Würmkanals, der den Nymphenburger Schloßpark durchzieht, herbeigeleitet.

Nach dieser „Grobarbeit“ des Gartenbaues konnte an die planmäßige Aufteilung in die einzelnen Geländegruppen geschritten werden. Den Ausgangspunkt für den Aufteilungsplan bildete naturgemäß das am Nordwestrand des Geländes gelegene Institutsgebäude mit seiner dem Garten zugekehrten Rückseite von 120 Metern Front. Sehr glücklich wurde zur Ueberleitung von den Gebäuden zum Garten eine ausgedehnte architektonische Anlage gewählt mit Terrassen- und Treppenbildung, Bassin, Pergola und einem zierlichen Pavillonbau. Durch diesen Zusammenschluß ist es gelungen, Haus und Garten als einheitlichen Organismus erscheinen zu lassen. Der dem Institut vorgelagerte Garten wurde vertieft angelegt: Das hatte vor allem den Vorteil, das Gelände, das ehedem flach dalag wie ein Nudelbrett, reizvoll zu gliedern, gleichzeitig hob die Tieferlegung die Gebäudegruppe wirksam heraus und für die Blumen und blühenden Stauden, die in diesem „Repräsentationsgarten“ untergebracht sind, war damit der beste Schutz gegen Wind und Wetter geschaffen. Hier blüht es und flammt es und duftet es die ganze warme Jahreszeit hindurch: es ist der farbigste Teil des Gartens, er besitzt daher auch die meiste Anziehungskraft für das Publikum. Wer da-



BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN — BLICK ÜBER DIE TEICHANLAGE



BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN WOHNHAUS DES DIREKTORS

heim bei seinem Häuschen ein Gärtlein hat, der kann sich hier Anregungen für Anpflanzung und gärtnerische Ausgestaltung holen. In gemischten Rabatten sieht er die kühnsten farbigen Kompositionen, dann wieder in einzelnen Beeten, wo die Pflanzen sortenweise zusammengefaßt sind, bietet sich Gelegenheit, die neuen Produkte der Züchter kennen zu lernen. Da die Pflanzen hier in der Hauptsache nach der Blütezeit geordnet sind, steht immer ein Teil des Gartens zu einer bestimmten Jahreszeit in besonderem Flor.

Die sogenannte „pflanzenbiologische Abteilung“ ist diesem frohen Blütengarten benachbart und gemahnt uns allsogleich, daß wir es hier mit einem „wissenschaftlichen Garten“ zu tun haben. Besonders die Art, wie die Wasserpflanzen in kleinen Bassins, die halbmeterhoch über den Boden herausgemauert wurden, dem Auge näher gebracht sind, betont etwas aufdringlich den lehrhaften Zweck. Indessen da gerade diese Abteilung von der imposanten Pergola mit den Schling- und Kletterpflanzen, die froh und bunt wuchern und blühen, eingeschlossen ist, also noch zu der architektonisch-regelmäßigen Anlage gehört, so ist der Anblick dieser Bassins trotzdem nicht allzu störend.

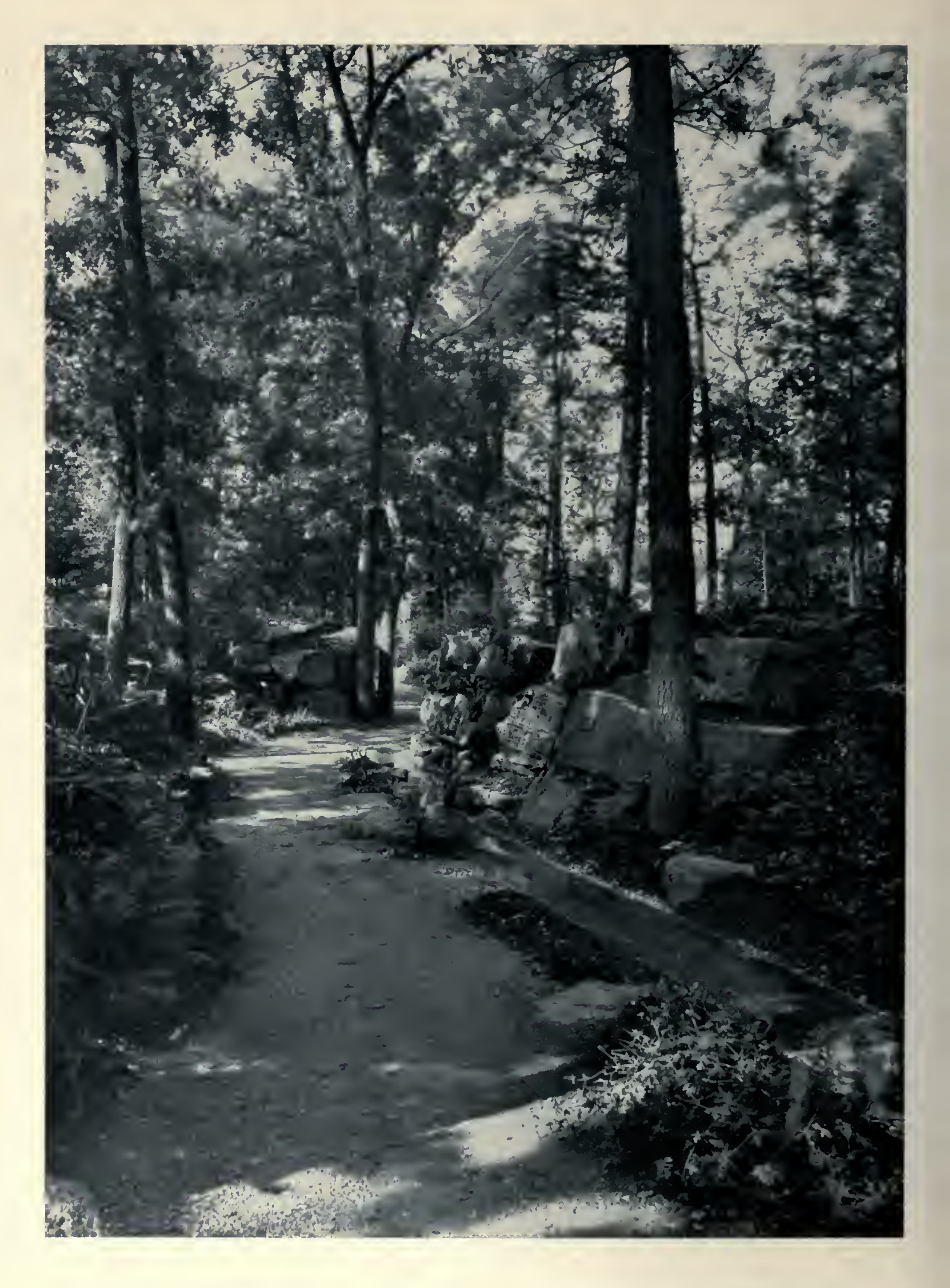
Den Hintergrund des architektonischen Gartens bildet die stattliche Laubholzpflanzung, vor deren tiefem, sattem Grün sich der heitere, auf Weiß und Gelb gestimmte Bau des zierlichen Pavillons, der als Kaffeehaus und Erfrischungsstation dient, gut absetzt. Die Einhüllung des Pflanzengartens in den Gürtel der Laubhölzer, zu denen noch die auf dem Gelände vorgefundenen Nadelholzbestände hinzutreten, schafft für die ganze Gartenanlage einen festen, natürlichen Rahmen und vermittelt ein Landschaftsbild von höchstem Reiz. Aber man müßte nicht in einem botanischen Garten wandeln, wenn mit der Anpflanzung der Bäume nur ein dekorativer Zweck verfolgt wäre! Wir befinden uns hier vielmehr in einem „Arboretum“ und eine ganze Anzahl dieser Bäume, die zum Teil aus dem alten botanischen Garten, aus der Gartenbauschule Weihenstephan, aus Staatswaldungen und Privatbesitz hierher versetzt wurden, ist von botanischer Merkwürdigkeit. Ganz gewiß ist es dann ein Vergnügen, vor einem besonders gut geratenen Exemplar irgendeiner seltenen Spezies Baum andachtsvoll zu verweilen und die

Schönheit eines solchen frei aufsteigenden, gleichsam von Persönlichkeit erfüllten Prachtkerls auf sich einwirken zu lassen. Dabei fallen einem wohl die alten deutschen Landschafter ein, Albrecht Altdorfer und Augustin Hirschvogel, die an dem Wesen schöner Bäume ihre künstlerische Freude hatten und auf geistvoll radierten Blättern geradezu Porträte solcher Bäume gaben.

Tritt man aus dem „Arboretum" heraus, so sieht man sich dem „Alpinum" gegenüber, der Anlage von Alpenpflanzen, die der Sonne nach Kräften ausgesetzt werden müssen und ihr besonderes Gestein und Erdreich benötigen. Das führte dazu, hier Felsformationen nachzuahmen, aber der Geschmack des Gartenkünstlers war zu geläutert, als daß er hier so etwas wie ein „junges Gebirge" schuf. Fels und Stein sind vielmehr nur die Folie für das farbige Blühen, das besonders im Juni los ist; die Pflanze ist nicht, wie man das anderwärts antrifft, nur ein bißchen Staffage für „das Gebirge"! Ein Teich, der die Wasserpflanzenvegetation aufgenommen hat, ist zu Füßen des Alpinums ange-



BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN PAVILLON FÜR DAS PUMPWERK



BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN SCHATTENPFLANZEN-ANLAGE

legt, an seinem Ufer lugt aus Baumgrün das zierliche Pumpenhäuschen, das über dem Portal ein hübsches Relief des Münchner Plastikers Resch trägt.

Moor und Heide, Düne, Farnschlucht, Schattenpflanzenanlage, Rhododendren- und Azaleenpflanzung unter altem Kiefernbestand bilden eigene Provinzen in dem weiten Bereich des sorgfältig gepflegten Gartens. Besonders die kühle Farnschlucht mit ihren Riesenexemplaren von Farnen, mit den tief eingeschnittenen Wegen und dem murmelnden Quell ist ein bei den Besuchern des Gartens beliebtes Schaustück: Daß man von seiten der Gartenleitung sich gerade hier der naheliegenden kitschigen Romantik und stimmungsseligen Idylle enthielt, scheint mir lobenswert.

Was sich endlich an Gartenpartien in der Nähe der Gewächshäuser findet, das trägt gelehrten Charakter, hier sind die Stätten des Studiums. Da findet man die pflanzengeographische Anlage, die Gärten für Nutz- und Medizinalpflanzen, die Kultur- und Versuchsfelder und das sogenannte „System", wo auf gleichmäßigen, jeweils vier Meter breiten Pflanzungsstreifen die wichtigsten bei uns im Freien ausdauernden Pflanzen, nach Familien geordnet, kultiviert werden. Bei diesen Abteilungen hatte selbstverständlich der Gartenkünstler zurückzutreten hinter den Botaniker — er hatte es freilich auch sonst manchmal, und ich kann mir denken, daß er dann, wenn ihn gelehrte Rücksichten zwangen, eine Achse, die er durch den Garten ziehen wollte, gerade da abzubiegen, wo sie hätte architektonisch entscheidend werden können, voll Neid und Sehnsucht in den benachbarten Nymphenburger Schloßpark hinüberschaute, wo sich die alten Gartenarchitekten, unbekümmert um gelehrte Rücksichtnahmen, recht herzlich ausleben konnten.

Indessen darf man nicht verkennen, daß im Rahmen des Erreichbaren alles erreicht wurde, was man in gartenarchitektonischer Hinsicht aus der gestellten Aufgabe herausholen konnte, und daß mit dem neuen botanischen Garten in München eine Stätte geschaffen wurde, die zum genußreichen Besuch lockt, die Liebe und Interesse für die Pflanze zu erwecken berufen ist und die damit auf ihre Weise auch ein Stück Kulturarbeit leistet.

Georg Jacob Wolf



BOTANISCHER GARTEN IN MÜNCHEN — ANSICHT AUS DER SCHATTENPFLANZENANLAGE MIT KÜNSTLICHER GRUNDQUELLE



ERNST HAIGER DAMENZIMMER IN OLIVENMASERHOLZ MIT BRONZE

EIN DAMENZIMMER VON ERNST HAIGER

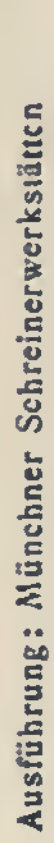
In der Sommerausstellung des Jahres 1898 machte sich zum ersten Male im deutschen Kunstgewerbe, das uns im Münchner Glaspalaste vor Augen geführt wurde, eine neue Bewegung bemerkbar.

Seit jener Zeit hat die angewandte Kunst einen ununterbrochenen Läuterungsprozeß durchgemacht. Der Jugendstil war bald überstanden und man lernte, daß Takt in der angewandten Kunst viel, wenn nicht fast alles war.

Heute wissen wir, daß ein Raum ein neutraler Hintergrund für den Menschen sein soll, wir haben gelernt, daß ein Möbel nicht durch reiche Ornamentik an Wert gewinnt, sondern nur durch die Veredelung der Form, wir haben eingesehen, daß in der griechischen und römischen Antike, in der Renaissance, unter den französischen Königen und im England der Adam, Chippendale und Shareton Vorzügliches auf dem Gebiete der Raumkunst geleistet wurde, daß jede dieser Epochen eine besondere Charakteristik aufweist und uns lehrt, wie man den stärksten Ausdruck, sei es von ernstester Würde oder heiterster Grazie, findet. Je

ERNST HAIGER

DAMENZIMMER IN OLIVENMASERHOLZ MIT BRONZE



Ausführung: Münchner Schreinerwerkstätten



ERNST HAIGER

DAMENZIMMER IN OLIVENMASERHOLZ MIT BRONZE

Ausführung: Münchner Schreinerwerkstätten

mehr wir uns davon entfernen, den Raum einer vergangenen Epoche oder gar ein Möbel sinnlos zu kopieren, da wir uns ja auch nicht mit den Kleidern unserer Voreltern kostümieren, um so mehr begreifen wir, wie viel wir von dem handwerkerlichen Fleiß vergangener Zeiten lernen können.

Für die Umgebung der Dame hat das Louis XV und Louis XVI hervorragende Beispiele geschaffen; aus diesem Grunde mußte dieser wundervolle unerschöpfliche Schatz schöner Formen bisher der mondänen Frau dienen, den notwendig vornehmen Hintergrund für sie zu geben.

Unser Kunstgewerbe von heute ist soweit entwickelt, daß es uns vollen Ersatz bieten kann. Veredelung der Form und Komfort sind uns geläufige Begriffe geworden und wir können beurteilen, was eine Dame von Welt und Geschmack als Umgebung braucht.

Man sollte aber vor allen Dingen dem Künstler anheimstellen, den Raum soweit wie möglich zusammenzustimmen, man sollte ihn, wenn möglich, die notwendigen Bilder wählen lassen, da ein Raum unter Umständen nur die Fassung eines feingestimmten Gemäldes sein soll. Man sollte es dem Künstler überlassen, ein paar besonders schöne alte Gegenstände hinzuzufügen, die den Prüfstein für die neue Kunst bilden und der Bewohner der Räume sollte mit gleichem Takt versuchen, den Raum bis auf die Bibelots zu vollenden.

Wenn wir so mit unsren Auftraggebern zusammenarbeiten, werden wir bald Großes auf dem Gebiete der Kunst leisten können. — Die beigefügten Bilder zeigen ein kleines Damenzimmer in Olivenmaserholz, mit feuervergoldeter Bronze und Elfenbeineinlagen. Die Ausführung lag in den Händen der Münchner Schreinerwerkstätten und die Bronzen wurden durch die Firma Ehrenböck ausgeführt. E. H.



ERNST HAIGER ▫ ▫ DAMENZIMMER IN OLIVENMASERHOLZ MIT BRONZE

DER WIEDERAUFBAU OSTPREUSSENS

Als ein stolzes Zeichen nationalen Kraftbewußtseins wird die Geschichte des großen Weltkrieges künftig die Tatsache rühmen, daß Deutschland, noch ehe die Entscheidung der Waffen gefallen war, zu einer Zeit, als es, von allen Seiten umringt, die Gegner die heftigsten Anstrengungen machen sah, den eisernen Wall seiner Heere zu zerbrechen, sich stark, frei und sicher genug fühlen konnte, mit einem großangelegten Siedlungswerk die schweren Wunden, die der Krieg seinem östlichen Grenzland geschlagen hatte, zu heilen; daß es nicht nur den Mut und die Siegeszuversicht, sondern auch die Mittel und Männer aufbringen konnte, gleichsam im Wirkungsbereich seiner Kanonen den friedlichen Wiederaufbau seiner heimatlichen Provinzen zu beginnen. Man hat sich nicht mit theoretischen Erörterungen der durch die Kriegszerstörungen geschaffenen Probleme begnügt, man hat diese innerpolitischen Aufgaben nicht unter Hinweis auf die dringenderen Sorgen der nationalen Verteidigung zurückgestellt, sondern die Staatsregierung hat in aller Stille den Wiederaufbau praktisch vorbereitet und alle Maßnahmen getroffen, um im Augenblick des Friedens die zerstörten Städte und Dörfer in verjüngtem Gewande wiedererstehen zu lassen.

Die Aufgaben, die der Staatsregierung aus den Kriegszerstörungen erwachsen, lassen sich unter drei Gesichtspunkten zusammenfassen. Zunächst handelt es sich um die Unterstützungsfrage. Da der Staat nicht selbst bauen wird, sondern jedem einzelnen die Sorge für den Wiederaufbau seines Besitzes überlassen bleiben muß, so beschränkt sich die Tätigkeit der Staatsregierung in dieser Hinsicht auf die Beschaffung von Beihilfen, auf die Gewährung von Geldmitteln und Baustoffen für die Geschädigten. Die zweite Aufgabe ist kultureller Art und bezieht sich auf die Leitung des Wiederaufbaues. Es muß Vorsorge getroffen werden, daß die Staatsunterstützungen nicht nur ordnungsmäßig verwendet werden, daß die Neubauten nicht nur solide und zweckmäßig ausgeführt werden, sondern daß sie auch architektonisch befriedigen, daß sie im einzelnen eine verständige Durchbildung zeigen und auch im ganzen sich der Gesamterscheinung des Stadt- und Straßenbildes harmonisch einfügen. Kurz, daß sie Zeugnis ablegen können von der Baugesinnung und Baukultur unserer Tage. An dritter Stelle endlich steht eine Aufgabe der Handelspolitik. Es wird darauf ankommen, die für den Wiederaufbau erforderlichen Baustoffe in genügender Menge und zu angemessenen Preisen zu beschaffen, und dann auch das einheimische Handwerk nach Möglichkeit zu fördern, es wirtschaftlich stark genug zu machen, die großen Aufträge, die es künftig zu erwarten hat, zu bewältigen, und es soweit zu beraten und zu erziehen, daß es eine in jeder Hinsicht vollendete Qualitätsarbeit zu liefern imstande sein wird.

In diesem Zusammenhang kann die Erörterung der wirtschaftlichen Aufgaben übergangen werden. Für die Leser dieser Zeitschrift sind in erster Linie die Maßnahmen von Interesse, die von der Staatsregierung getroffen worden sind, um die architektonischen Probleme des Wiederaufbaues zu lösen und um die Leistungen des Bau- und Kunsthandwerkes im Sinne des Qualitätsideals zu fördern.

Für die Oberleitung und Ueberwachung aller durch die Kriegszerstörungen notwendig gewordenen Bauarbeiten ist in Königsberg, am Sitz des Oberpräsidiums der Provinz, eine Zentralstelle geschaffen worden. Diesem Hauptbauberatungsamt gehören an ein höherer Baubeamter als technischer Leiter, ein oder mehrere Verwaltungs- oder juristische Beamte, ferner die erforderliche Anzahl von technischen und Bureauhilfskräften. Die Aufgaben des Hauptbauberatungsamtes sind in erster Linie organisatorischer Art: es hat die allgemeinen Richtlinien für den Wiederaufbau festzustellen, sorgt für die Schaffung geeigneter Grundlagen durch Ausarbeitung von Ortssatzungen und Baupolizeiordnungen, durch Prüfung und Aufstellung der Bebauungspläne; es hat alle maßgebenden Bestimmungen mit den Provinzialbehörden zu beraten und bleibt in dauernder Verbindung mit den zuständigen staatlichen und kommunalen Stellen. Die unmittelbare Leitung und Ueberwachung von Bauausführungen übt das Hauptbauberatungsamt dagegen nicht aus. Diese ungemein wichtige und für das Gelingen des großen Restaurationswerkes entscheidende Arbeit ist vielmehr in sehr glücklicher Weise dezentralisiert worden. Es ist zu diesem Zweck über die ganze Provinz ein Netz von Bauberatungsstellen gespannt worden, denen bestimmt abgegrenzte Bezirke als Arbeitsgebiete zugewiesen sind. Jedes dieser Bauberatungsämter wird von einem akademisch vorgebildeten Architekten geleitet, dem sogenannten Bezirksarchitekten, dem die erforderliche Anzahl von Hilfskräften beigegeben ist. Diese

Bezirksarchitekten unterstehen der Oberleitung durch die Zentralstelle und haben sich in den allgemeinen Grundsätzen, sowie in ihrer Geschäftsführung nach den Anweisungen der Hauptbauberatungsstelle zu richten. Im einzelnen ist ihnen dagegen in weitestem Maße die Selbständigkeit ihrer Stellung gesichert. Ihre Aufgabe besteht in der Beratung sowohl der Baupolizeibehörden, wie der bauenden Gemeinden und privaten Bauherren. Ferner ist ihnen auch die Ueberwachung und Abnahme von Bauausführungen übertragen, für welche staatliche Kriegsentschädigungen gewährt worden sind.

In dieser klaren, einfach gegliederten Organisation sind in der Tat die glücklichsten Vorbedingungen für das Gelingen des großen Kulturwerkes gegeben. Die Geschichte der Stadtbaukunst beweist mit der eindringlichen Sprache ihrer steinernen Denkmale, daß die Schaffung künstlerisch einheitlicher Stadtbilder im wesentlichen bedingt ist durch die Einsetzung eines entscheidenden Machtzentrums, das mit weiten und durchgreifenden Befugnissen ausgestattet, in der Lage ist, durch bewußte und planmäßige Leitung einen großzügigen Gemeinschaftssinn zu erziehen und so die Stadt zum Produkt einer einheitlichen Willensäußerung zu machen. Diese Lehre wird man sich in Ostpreußen zunutze machen. Dadurch, daß die sämtlichen Bauausführungen eines Bezirks von einem Kopf geleitet werden, daß sie ausnahmslos und fast mit gesetzlichem Zwang — der Staat vermag gegebenenfalls den sich widerspenstig Zeigenden die Beihilfe zu entziehen — dem Einflusse des Bezirksarchitekten unterstellt sind, ist die Wirksamkeit eines solchen Machtzentrums gesichert. Der Erfolg im einzelnen wird nun vor allem davon abhängen, wie die Bezirksarchitekten die in ihre Hand gelegten Machtbefugnisse werden zu nützen wissen. Dabei kommt es im einzelnen Falle nicht allein auf künstlerische Fähigkeiten, sondern ebensosehr auch auf organisatorische Eigenschaften, auf diplomatisches Geschick und auf schnelle Entschlußkraft an. Die Frage des Gelingens ist also letzten Endes eine Personenfrage. Von der Persönlichkeit des Gesamtleiters und der ihm unterstellten Bezirksarchitekten wird es abhängen, ob die großzügigen, klardurchdachten Maßnahmen der Staatsregierung von dem erhofften Erfolg begleitet sein werden.

Zum Leiter des Hauptbauberatungsamtes in Königsberg ist, wie bekannt, der Geheime Baurat Fischer, der frühere bautechnische Dezernent der Preußischen Ansiedlungskommission in Posen, bestellt worden. Dieser Persönlichkeit geht ein vorzüglicher Ruf voraus. Geheimrat Fischer hat sich bei dem vom preußischen Staat auf polnischem Boden betriebenen Kolonisationswerk bereits als Verwaltungsbeamter wie auch als praktischer, auf dem Gebiete des Siedlungswesens bestens erfahrener Architekt vortrefflich bewährt. Auch mit der Besetzung der Bauberatungsämter ist bereits begonnen worden. Der Wettbewerb um diese Stellen ist in der deutschen Architektenschaft, wie bei dem eigenartigen Reiz und den dankbaren Möglichkeiten der Aufgaben, die hier zu lösen sind, nicht anders zu erwarten war, ein außerordentlich großer gewesen. Nach einer Mitteilung der Hauptbauberatungsstelle haben sich, ohne daß irgend eine öffentliche Ausschreibung der Stellen voraufgegangen war, nicht weniger als 800 Architekten als Bewerber gemeldet. An diesem Angebot ist in erster Linie der junge Nachwuchs beteiligt, da es in der Art der Aufgabe liegt, daß die Beschäftigung nicht von Dauer sein kann und da infolgedessen vor allem die jüngeren, unverheirateten und darum freizügigeren Kräfte interessiert waren. Man mag ermessen, wie schwierig bei einem so großen Angebot die Auswahl gewesen sein mag, welche Berge von Eingaben und Zeichnungen geprüft werden mußten. Bisher sind 15 Bauberatungsämter eingerichtet und besetzt worden. Auch unter den bisher ernannten Bezirksarchitekten befindet sich eine Reihe bereits bewährter jüngerer Talente, wie die nachfolgende Liste zeigt, in der mit dem Namen auch der Amtssitz angegeben ist. Danach sind bestellt im Regierungsbezirk Königsberg: 1. Architekt Hoffmann für Domnau; 2. Architekt Rother für Tapiau; 3. Architekt Locks für Allenburg; 4. Architekt Engler für Gerdauen; im Regierungsbezirk Allenstein: 5. Architekt Kräutle für Hohenstein; 6. Dipl.-Ing. Roßwog für Ortelsburg; 7. Architekt Wolf für Sensburg; 8. Architekt Brurein für Lyck; 9. Architekt Kahm für Soldau; im Regierungsbezirk Gumbinnen: 10. Architekt Frick für Stallupönen; 11. Dipl.-Ing. Keller für Goldap; 12. Architekt Maul für Darkehmen; 13. Architekt Werz für Lötzen; 14. Architekt Lotz für Pillkallen; 15. Architekt Wagner für Johannisburg.

Neben diesen Bauberatungsstellen hat die Staatsregierung indessen noch eine zweite sehr beachtenswerte Einrichtung getroffen, um sich die Möglichkeit eines künstlerischen Einflusses auf die Herstellung und Durchbildung der erforderlichen Neubauten zu sichern. In dem Augenblick, wo mit dem Wiederaufbau begonnen werden kann, wird natürlich eine außergewöhnliche Steigerung des Bedarfs an Baustoffen eintreten. Diese zunehmende Nachfrage muß allenthalben eine Steigerung der Preise







TEE-SERVICE ENTWURF: RUDOLF SIECK
Ausführung: Kgl. Porzellanmanufaktur Nymphenburg





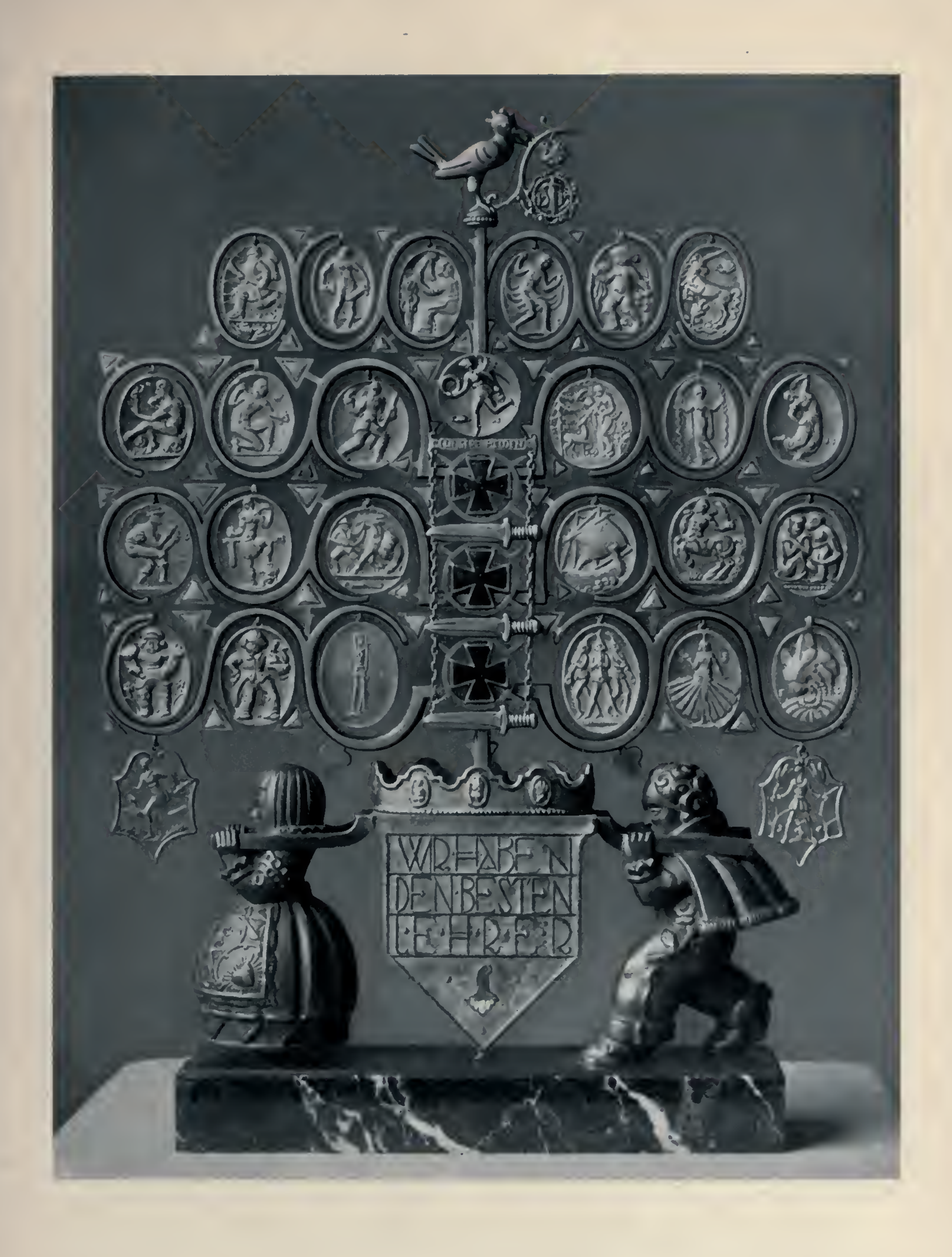
TEE-SERVICE ENTWURF: RUDOLF SIECK

Ausführung: Kgl. Porzellanmanufaktur Nymphenburg

und Arbeitslöhne zur Folge haben. Die Staatsregierung hat daher, zunächst aus wirtschaftlichen Gründen: in der wohlmeinenden Absicht, den Material- und Arbeitsmarkt regulieren und in angemessenen Grenzen halten zu können, eine Baustoffgesellschaft m. b. H. für Ostpreußen ins Leben gerufen, die die Aufgabe hat, den verschiedenen Bedarf an notwendigen Baustoffen festzustellen und zu prüfen, ob das einheimische Angebot in der Lage ist, dieser Nachfrage gerecht zu werden, und wie andernfalls, etwa durch Heranziehung auswärtiger Firmen, die Deckung des Bedarfs gewährleistet werden kann. Soweit es sich um die Beschaffung von Rohstoffen, von Hölzern und Hintermauerungssteinen, von Kalk, Zement, Dachdeckungsmaterial, Glas usw. handelt, sind die Aufgaben der Baustoffgesellschaft rein wirtschaftlicher Natur. Wo darüber hinaus aber die Beschaffung von Fertigfabrikaten in Frage kommt: von Türen und Fenstern, von Beschlägen aller Art, von Treppen, Vorgärten- und Balkongeländern, ganz besonders auch von Gegenständen des inneren Ausbaues: von Öfen, Beleuchtungskörpern, Stuckverzierungen, Klingelknöpfen usw., da eröffnen sich der Baustoffgenossenschaft reiche Möglichkeiten auch zu unmittelbarer künstlerischer Beeinflussung. Denn sie ist — ein Vorteil, den nur der Großbetrieb zu bieten vermag — in der günstigen Lage, sich von dem Zwang der künstlerisch in der Regel völlig unzulänglichen Fabrikware unabhängig zu machen, weil bei dem Massenbedarf ihre Artikel ohne Verteuerung nach eigenen, besonders entworfenen Modellen hergestellt werden können. Die großen wirtschaftlichen Vorteile, die sich im Großbetrieb bieten, haben denn auch das ostpreußische Handwerk bereits veranlaßt, sich nach dem Vorbild der Baustoffgesellschaft zu Lieferungsverbänden, Rohstoff- und Werkzeug-Einkaufsgesellschaften, Kreditgenossenschaften usw. zusammenzuschließen. Durch solche Organisation und bei gemeinsamer Geschäftsführung wird es auch dem kleinen Handwerker in ganz anderer Weise möglich, geschäftlich zu konkurrieren, Reklame zu machen, sich kreditfähig zu erhalten usw. Lieferungsverbände der Tischler, Klempner und Töpfer auf genossenschaftlicher Grundlage sind mehrfach bereits gebildet worden. Um so mehr wird es die Baustoffgesellschaft als ihre Aufgabe betrachten müssen, den Wettbewerb der Lieferungsverbände anzufachen und das Handwerk dadurch, daß sie selbst nur künstlerisch vorbildliche Muster auf den Markt bringt, anzuspornen, gleichfalls eine Qualitätsarbeit zu liefern. Eine solche künstlerische Erziehung des kleinen Handwerkers ist aber gerade in den entlegenen Grenzprovinzen, wo auch die letzten Spuren einer gesunden Werkstattsüberlieferung längst verloren gegangen sind und wohin andrerseits die Kenntnis eines neuen Arbeitsideals noch nicht vorgedrungen ist, dringend zu wünschen. Und wenn es der Baustoffgesellschaft, die ja nur für die Zeit des Wiederaufbaues bestehen und nach Vollendung desselben wieder aufgelöst werden soll, gelingen würde, in diesem Sinne zu wirken, so würde sie über die rein wirtschaftlichen Zwecke ihrer Gründung hinaus noch eine sehr wichtige kulturelle Aufgabe erfüllt haben. — In ähnlicher Weise könnte auch die Münchner Ostpreußenhilfe über ihr eigentliches Wohlfahrtsziel hinaus durch vorbildliche künstlerische Leistungen manchen Segen für das ostpreußische Handwerk stiften (s. den Aufsatz im Augustheft).

Versucht man nun eine Vorstellung von der künstlerischen Arbeit zu gewinnen, die beim Wiederaufbau Ostpreußens zu leisten sein wird, versucht man über die Probleme klar zu werden, auf deren Lösung es in erster Linie ankommen wird, so tut man gut, sich zunächst einmal über den Umfang der entstandenen Kriegsschäden zu vergewissern. Nach zuverlässigen Feststellungen der Hauptbauberatungsstelle in Königsberg sind insgesamt 33 553 Gebäude zerstört worden; etwa ein Drittel davon sind Wohnhäuser. Der Hausrat ist schätzungsweise in 100 000 Wohnungen vernichtet und in mindest ebensoviel Wohnungen teilweise zerstört, teilweise geraubt. Mußte man nach den ersten Unglücksbotschaften befürchten, daß durch die schweren Kriegsgewitter ganze Städte und Dörfer vernichtet seien, so hat sich jetzt herausgestellt, daß die Zerstörungen in der Regel nur einzelne Stadtteile, gewöhnlich sogar nur einzelne Straßen und Häuser betroffen haben. Schwer gelitten haben dagegen fast alle abgesondert liegenden Gehöfte, Gutshäuser, Domänen usw. Nach den letzten Ermittelungen sind durch feindliche Brandlegung ganz oder zum erheblichen Teil zerstört worden: im Regierungsbezirk Königsberg 7 Städte, 75 Dörfer und 56 Güter; im Regierungsbezirk Allenstein 10 Städte, 292 Dörfer und 97 Güter; im Regierungsbezirk Gumbinnen 7 Städte, 205 Dörfer und 83 Güter.

Aus dieser Uebersicht, die mit ihrer nackten Zahlensprache ein trauriges Bild von den Zuständen in den ostdeutschen Grenzlanden entwirft, ergibt sich zunächst für Art und Umfang der stadtbaukünstlerischen Aufgaben, daß es sich nur in wenigen Fällen um eine Planung auf Neuland, um die Schaffung umfassender Neuanlagen handeln wird, daß vielmehr



J. GANGL

JUBILÄUMSGABE DER SCHÜLER DER MÜNCHNER KUNSTGEWERBESCHULE ZUM 50. GEBURTSTAG VON HEINRICH WADERE



CARL WEISHAUPT-MÜNCHEN SILBERNE FRUCHTSCHALE

in der Regel mit dem gegebenen Zustand wird gerechnet werden müssen und daß es gerade darauf ankommen wird, aus diesem Zustand das Beste zu machen und jede sich bietende Gelegenheit zu benützen, vorhandene Fehler in der Gesamtanlage, im Grund- und Bebauungsplan zu beseitigen. Aber selbst innerhalb dieser Beschränkung werden sich reichliche Möglichkeiten zu einer Umgestaltung im Sinne neuzeitlicher Stadtbaukunst bieten. Es wird in vielen Fällen schon mit kleinen Mitteln, etwa durch geringe Verschiebungen der Hausfluchten, durch Heraushebung einzelner, für besondere Bauprojekte vorbehaltener Grundstücke, durch aufmerksame Behandlung der Straßenekken usw. gelingen, ungünstige Straßenbilder zu verbessern. Um solche in künstlerischem Interesse erforderlichen Abänderungen des bestehenden Zustandes in jedem gegebenen Fall zu ermöglichen, hat es sich die Staatsregierung angelegen sein lassen, eine gesetzliche Grundlage für die Umlegung von Grundstücken zu schaffen. Sie hat durch Notverordnung eine Uebertragung der bekannten lex Adickes auf Ost-



A. v. MAYRHOFER-MÜNCHEN SILBERNE DOSE

preußen bestimmt. Damit ist für die Verbesserung der Stadtpläne, für die Erzielung wirksam abgegrenzter und gutgeschnittener Baugrundstücke, namentlich aber auch für die Schaffung der notwendigen Freiflächen jede nur wünschenswerte Handhabe geboten. Nimmt man hinzu, daß auch die städtischen und ländlichen Bauordnungen einer gründlichen Umarbeitung unterzogen worden sind, daß namentlich für die bauliche Ausnützung der Grundstücke neue Grenzbestimmungen getroffen sind, so daß die übertriebene und überflüssige, das Stadtbild meist schwer schädigende Stockwerkshäufung ausgeschlossen ist; daß ferner die planmäßige Ausscheidung von industriellen Betrieben, sowie die Schaffung besonderer, von den Wohnvierteln abgelegener Industriebezirke angeordnet ist, und daß eine grundsätzliche Trennung von Wohn- und Verkehrsstraßen durch eine Unterscheidung in der Breitenabmessung und in der Herstellung und Ausbildung des Fahrwegs gefordert ist, so sind damit alle Vorbedingungen für die Schaffung klar gegliederter Stadtpläne und wirkungsvoller Straßenbilder gegeben. Im übrigen ist es mit Freuden zu begrüßen, daß der auf das Gesetz gegen Verunstaltung von Ortschaften gegründete Kunstschutz künftig nicht mehr auf das Vorhandensein oder das Zustandekommen eines Ortsstatuts angewiesen sein wird, sondern daß bereits in den neubearbeiteten Bauordnungen Bestimmungen getroffen sind, um durch Regelung des Verputzes oder des Anstriches der Wohngebäude und andereran bevorzugter Stelle gelegener Bauten eine einheitliche, künstlerisch geschlossene Gestaltung des Straßenbildes zu sichern.



A. v. MAYRHOFER SILBERNER POKAL

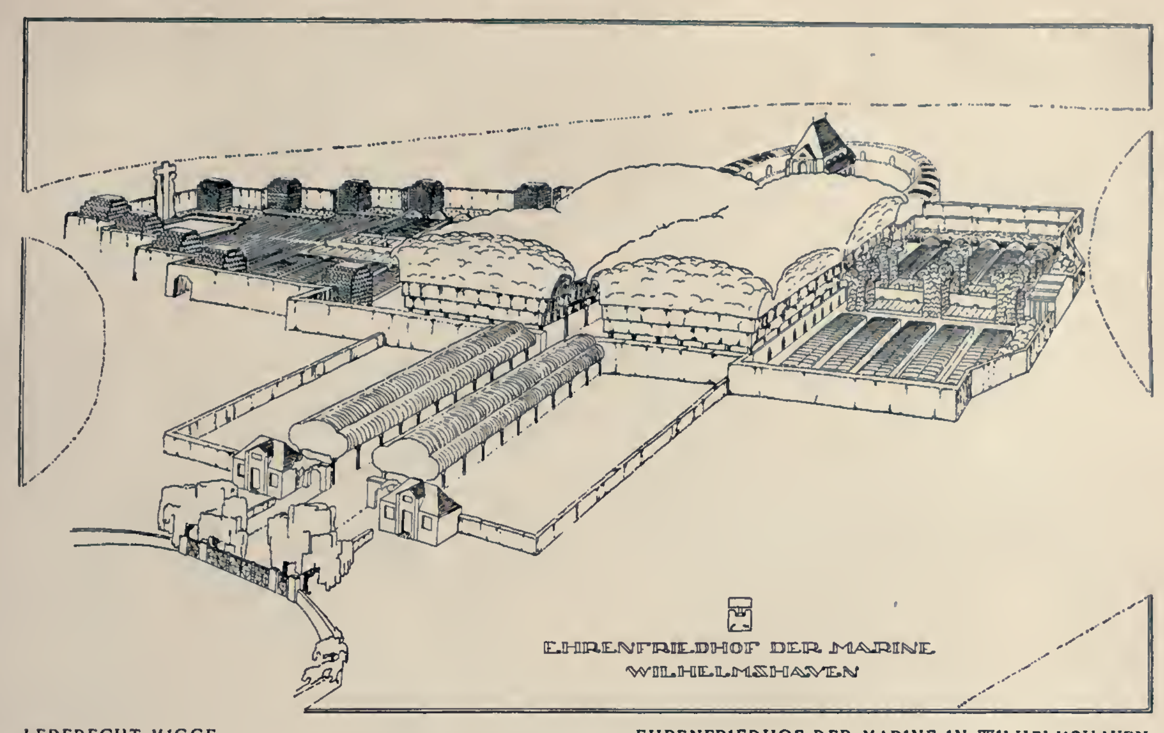
Eine Fülle anziehender und besonders darum auch dankbarer Aufgaben, weil es sich dabei nicht so sehr um Wiederaufbau und Erhaltung eines gegebenen Zustands, sondern um völlige Neuschöpfung handelt, werden der Stadtbaukunst in dem Augenblick erwachsen, wo die glücklichen Pläne der von Freiherr von Lüdinghausen ins Leben gerufenen „Kriegshilfsvereine für Ostpreußen“ in die Wirklichkeit übersetzt werden können. In diesen Vereinen sollen sich die Bürger wohlhabender Städte im Reiche zu lokal geschlossenen Organisationen zusammentun. Diese städtischen Hilfsvereine sollen sich jeder einzeln, je einer der geschädigten ostpreußischen Städte annehmen, sollen gewissermaßen Kriegspatenstellen beim Wiederaufbau der von ihnen erwählten Schutzstädte übernehmen. Ihre Aufgabe soll die sein, mit privaten Mitteln da einzugreifen, wo die auf enge Grenzen beschränkte Staatsbeihilfe einer Ergänzung bedarf. Ihre Ziele sind in erster Linie auf die Verbesserung des Siedlungswesens und auf die Förderung der wirtschaftlichen Verhältnisse der Provinz gerichtet. Zu diesem Zweck ist die Einrichtung von Gartenstädten geplant, ferner die Ansiedlung von Kriegsinvaliden und Kriegerwitwen, denen in ländlicher Umgebung und in einem neuzuschaffenden Kleingewerbe aussichtsreiche Erwerbsmöglichkeiten gesichert werden sollen. Darüber hinaus aber ist, reichere Vereinsmittel vorausgesetzt, auch an eine tatkräftige Unterstützung der Kommunen gedacht, derart daß finanzielle Mittel für die Errichtung von Schul- und Volksbibliotheken, von Gemeindehäusern, Volksbädern, Turnhallen, für die Anlage von Freiflächen, von Sport- und Spielplätzen gesammelt und bereitgehalten werden.

Und es eröffnen sich hoffnungsvolle Aussichten für eine großzügige, von modernem Geist erfüllte Stadtbaukunst, wenn man hört, daß bereits in mehreren Städten die Anlage von Gartenstadtvierteln mit Einfamilienhäusern vorgesehen ist. Diese Wohnhäuser sind als Kleinhäuser geplant, mit zwei, drei oder vier Zimmern, mit Stall, Garten und Ackerland von $^1/_2$ bis 5 Morgen. In solchem praktischen Siedlungswerk, in dem ein opferfreudiger, vaterländischer Gemeinsinn zu wirken und zu helfen bereit ist, wird die Baukunst fruchtbarere Aufgaben finden, als in der Errichtung von Kriegerdenkmalen und selbstgefälligen Siegesallegorien.

Sind demnach für das glückliche Gelingen des großen Kulturwerks, das hier zu leisten sein wird, alle äußeren Bedingungen, soweit sie durch großzügige Organisation, durch weitsichtige verwaltungstechnische Maßnahmen und durch freiwillige materielle Hilfstätigkeit geschaffen werden können, gegeben, so darf andererseits auch mit freudiger Zuversicht und ohne Ueberheblichkeit behauptet werden, daß die Zeit auch innerlich, nach ihren künstlerischen Fähigkeiten und Anschauungen, für die Aufgaben, die hier zu lösen sind, aufs beste vorbereitet ist. Die Baukunst sowohl wie das Kunsthandwerk sind in den Jahrzehnten vor dem Kriege durch eine strenge Schule der Form gegangen, sie haben sich von falschen Ueberlieferungen und von der übertriebenen Ueberschätzung einer äußerlich formalen Geschicklichkeit frei gemacht und mit frischem Wagemut eine Erweiterung der Grundlagen ihrer schöpferischen Arbeit versucht. Der Erfolg ist nicht ausgeblieben. Man darf heute schon von einer neuen, stilistisch bisweilen vielleicht noch etwas befangenen, aber dennoch durchaus charaktervollen deutschen Baukunst sprechen, die namentlich auf dem Gebiete des Wohnhausbaues, in der architektonischen Durchbildung des Arbeiter- und Kleinbürgerhauses, beachtenswerte Resultate aufzuweisen hat. Ebenso hat das deutsche Kunstgewerbe seine Leistungsfähigkeit und produktive Kraft in der Schaffung eines neuen Hausgeräts erwiesen, das zwar weniger durch formale Vollendung überzeugt, durch jene handwerkliche Schönheit, die aus angeborener rhythmischer Empfindung und aus einer natürlichen Begabung für Verhältniswerte fließt, als vielmehr durch wohltuende Sachlichkeit und durch das bewußte Betonen sinnvoller Zweckmäßigkeit. Darauf also wird es auch beim Wiederaufbau Ostpreußens ankommen, diese vorhandenen Werte nutzbar zu machen und die günstige Gelegenheit zu ergreifen, einmal im großen und mit Wirkungsmöglichkeiten, die weit über die werbende Kraft didaktischer Ausstellungen hinausgehen, eine Probe des neuen Könnens zu geben.

Die künstlerischen Aufgaben, die beim Wiederaufbau Ostpreußens zu lösen sein werden, treffen Architektur und Kunsthandwerk nicht unvorbereitet. Ueberraschungen, wie sie nach dem Kriege von 1870/71 möglich waren, wo man in falscher Romantik von der Kunst die Pflege und Förderung patriotischer Gefühle forderte, wo man durch Nachahmung geschichtlich-nationaler Stilformen eine sinnfällige Bekundung überzeugten Nationalbewußtseins zu erkennen glaubte, sind heute kaum zu befürchten. Erörterungen über die Stilfrage sind daher überflüssig; und vor einer Betrachtungsweise, die an das vielfältige, aufs engste mit sozialen und wirtschaftlichen Faktoren verquickte Problem einseitig von äußerlich-formalen Gesichtspunkten herantritt, ist aufs dringendste zu warnen. Vorschläge, die unter Hinweis auf die geschichtliche Ueberlieferung des Landes den gesamten Wiederaufbau Ostpreußens im Stile mittelalterlicher Backsteingotik empfehlen, verfallen nicht minder der Lächerlichkeit als die bänglichen Mahnrufe besorgter Heimatschützler, die in jedem flachen Dach eine Verunstaltung des Landschaftsbildes sehen und die Verwendung von Dachpappe als Eindeckungsmaterial am liebsten baupolizeilich verbieten möchten. So wenig man berechtigt ist, den Backsteinbau als landesübliche Bautradition der bürgerlichen Wohnhausarchitektur Ostpreußens zu stipulieren, so wenig wird man einer falschen sentimentalen Empfindung zuliebe ein wirtschaftlich wie technisch erprobtes und als zweckmäßig erkanntes Baumaterial wie die Dachpappe vom Gebrauch ausschließen dürfen. Es wäre ein schwerer Fehler, wenn durch Betonung solcher Nebenfragen die Aufmerksamkeit von dem Kernpunkt des Problems abgelenkt würde. Daß alle technischen und wirtschaftlichen Mittel dem großen Unternehmen nutzbar zu machen sind, ist eine Forderung der Gerechtigkeit. Aber nicht das Mittel, sondern der Erfolg entscheidet. Der aber ist abhängig von dem Grad der geistigen Kraft, mit der jene Mittel bewältigt werden. Auf diese geistige Kraft kommt daher letzten Endes alles an. Wenn sie mit demselben jugendlichen Feuer und mit der gleichen gesunden Fülle zu wirken vermag, mit der Deutschland in diesem Weltkrieg seine Feinde bezwang, so kann es nicht ausbleiben, daß künftig das wiedererstandene Ostpreußen auch als künstlerische Tat ein würdiges Denkmal von unserer Zeiten Ernst und Größe sein wird.

Walter Curt Behrendt



LEBERECHT MIGGE — EHRENFRIEDHOF DER MARINE IN WILHELMSHAVEN

DER EHRENFRIEDHOF DER MARINE

Als ich die Aufforderung erhielt, mich an dem Ausbau des neuen Garnison-Friedhofes in Wilhelmshaven zu beteiligen, da drängte sich der Gedanke förmlich auf, hier eine Stätte zu planen, an der die kriegsgefallenen Angehörigen unserer jungen, ruhmvollen Marine mit Ehren zur Ruhe gebettet werden könnten. Die Idee eines solchen Ehrengartens fand vollen Anklang bei den zuständigen Stellen, sodaß wir, damals bereits im vorgeschrittenen Frühjahr, flott ans Werk gehen und mit Hilfe schnell abkommandierter Abteilungen von Matrosen und Seesoldaten alles Notwendige gut vollenden konnten.

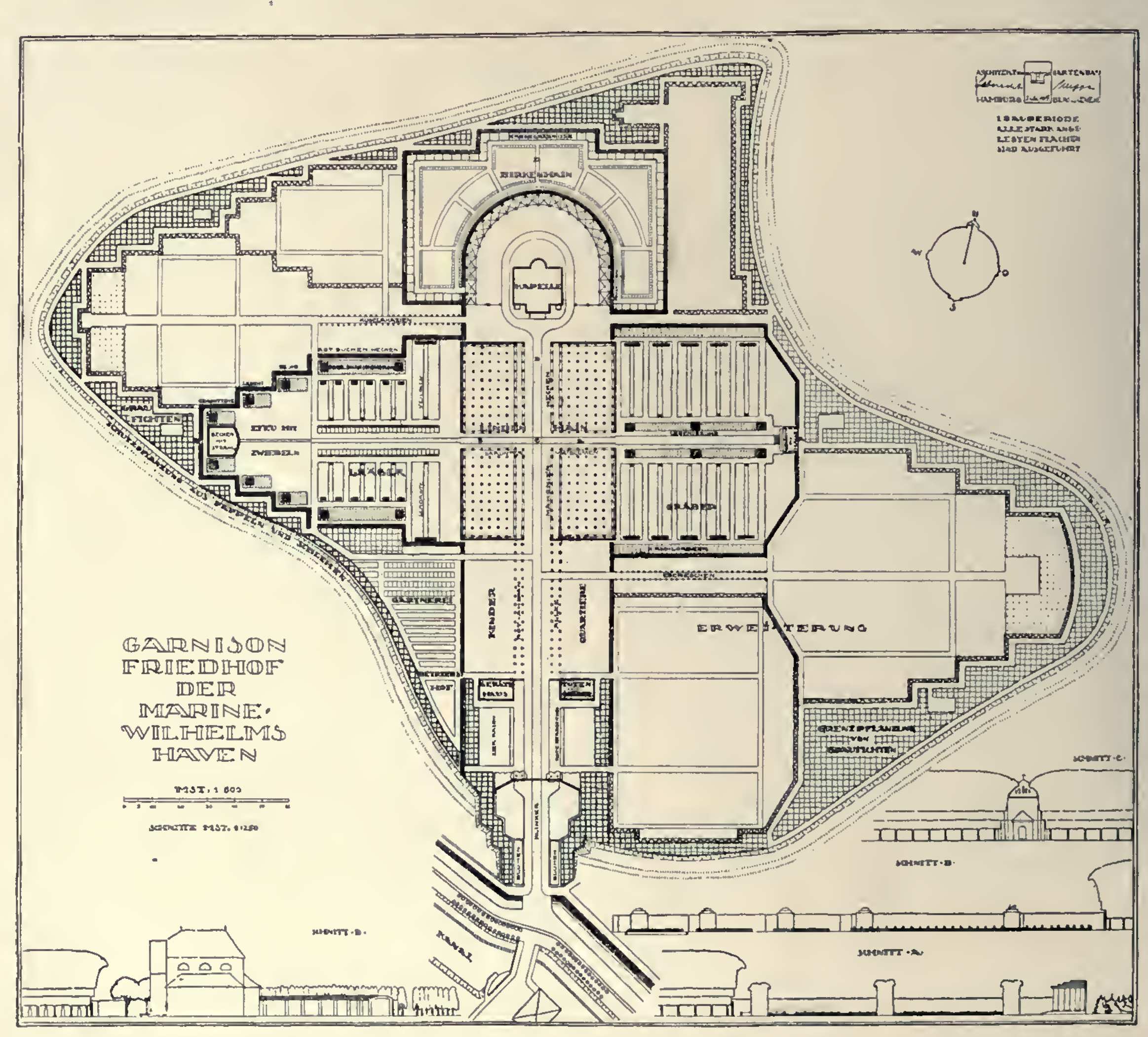
Wie so der Plan aus Ansätzen förmlich unter den Händen entstand und, Stück vor Stück, sich zu seiner heutigen etwas ungewöhnlichen Gestalt rundete, das fordert beinahe zu ein paar entschuldigenden Bemerkungen grundsätzlicher Natur heraus. Es ist wahr, an die Vorbilder unserer bekannteren Friedhofanlagen oder neueren Projekte habe ich mich mit diesem Werk nicht „angelehnt". Aber ebensowenig kommt darin zum Ausdruck jene gewisse, passiv-melodiöse Stimmung und handgreiflich platte Willensrichtung zugleich, wie sie in der Forderung nach „Heldeneichen", „Kriegermälern" u. a. gefährlich laut durch die deutschen Gaue irrte. Ein Rausch, so menschlich begreiflich, so schön in seiner Art — für die Berauschten. Um aber Die, die es eigentlich angeht, unsere lieben Gebliebenen durch Schönheit zu ehren, durch bildhaft helle Wirklichkeit ihrer Liegestätte das Erinnern an sie und ihre Taten wach und stark zu erhalten — dafür hilft nichts anderes, als die Sache selbst auf den Schild zu erheben, das Ding an sich in seltener Form zu steigern. Wie solches immer war.

Kapelle- und Eingangsbauten richteten die Hauptachse, die tiefen Buchtungen der Grundstücksgrenzen die anderen. Für meinen Ehrenfriedhof aber waren jene beiden Massengräber im weitesten Sinne tonangebend, wie ich sie als frische, noch formlose Hügel vorfand. Ihre traurige Ausdehnung war es, die erst das blicknotwendige Einrücken der säumenden Hecken bewirkte, hin zum Kreuz von Stein an der Quelle. Diese charakteristische Bewegung, einmal in Fluß gebracht, fand dann ihre natürliche Fortsetzung auch außerhalb des Ehrengartens, wo die von den eigentüm-

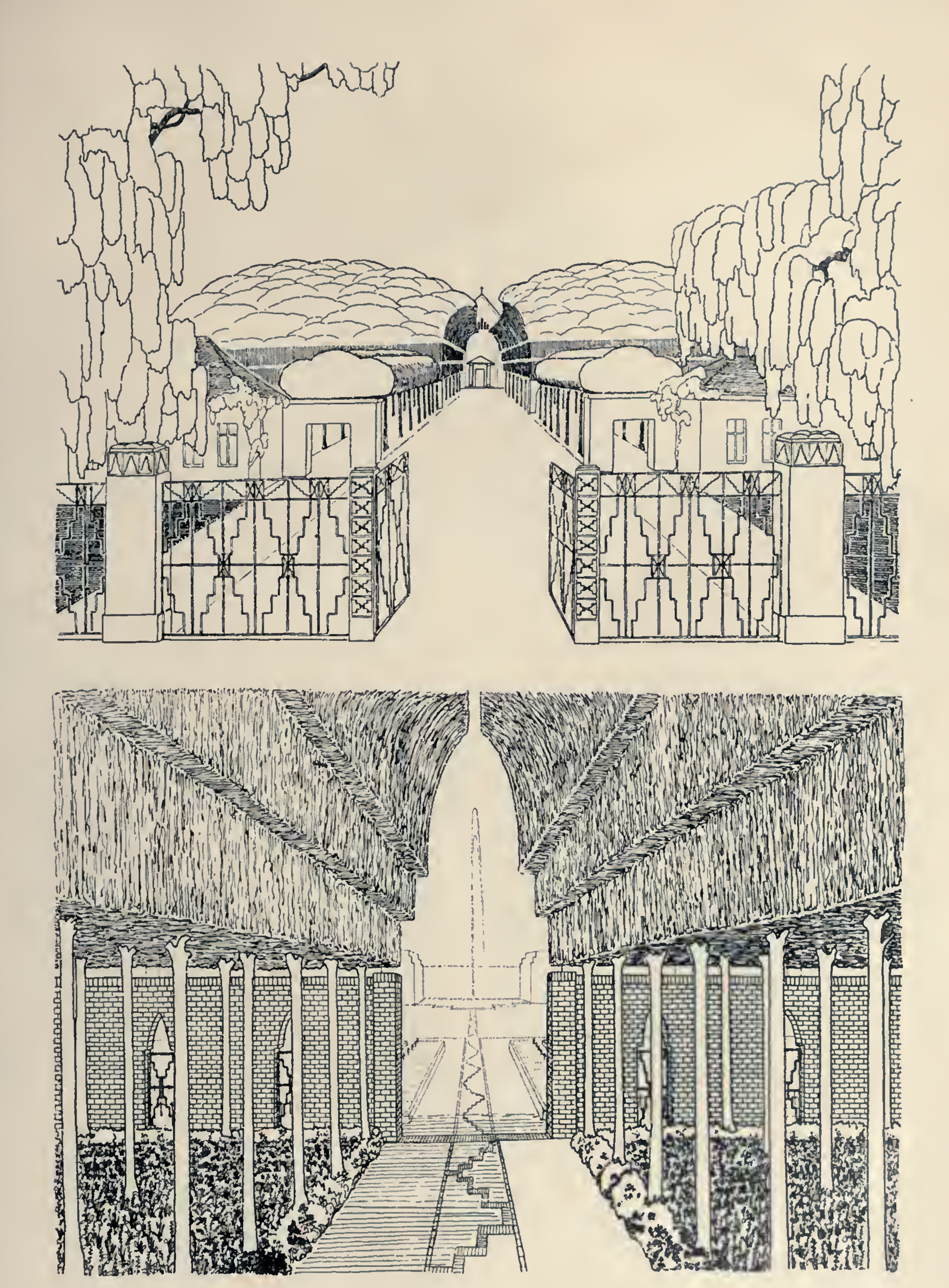
lichen Grenzen immer wieder abgestoßenen grünen Mauern nun sehr besondere, und überdies für die vielseitigen militärischen Bestattungszwecke notwendige Räume schieden. Damit hatte nun das ganze luftige Gebäude seine eigene Formvorstellung, seine Note, die in hundertfacher Abwandlung vom Hochkreuz bis zum Tore auch die unscheinbarsten Dinge auffordert: dem Ganzen zu dienen.

Dazu mußten sich wohl oder übel auch meine eigentlichen Helfershelfer bequemen, die Pflanzen und Blumen. Es ist ausgeschlossen, daß da irgend ein fürwitziger Baumgeselle sich anders strecke und dehne, als in den Grenzen, die ihm zugewiesen sind. Gewiß, es ist nicht seine Schuld, aber er muß es um der guten Sache willen dulden, daß da in der Mitte ein gewaltiger Hain aus grünen Linden thront, der durchaus nicht erlauben will, daß irgend eines aus seiner strebsamen Verwandtschaft ihm den freien Ueberblick raube. Er war bestimmt, zu herrschen! Deshalb ist sein Boden auch mit einem feinen Teppich, gestickt aus hunderttausend duftigen Maiglöckchen, bedeckt und seine Grenzen schließen schmuckhafte Mauern. Und von seiner Mitte aus sieht man — ja, unser Blick schreitet förmlich dahin auf Läufern von farbigen Ziegeln — nach allen vier Sonnenseiten in die blühenden Gärten des Friedens, die sorgende Hände über unsere schlafenden Mannen gebreitet haben.

Hier, bei den Gräbern konnte sich die gestaltende Phantasie dann um so mehr in heiterer Kleinmalerei ergehen. Hier sollen im ersten Frühjahr allerlei bunte Zwiebeln aufblitzen, im dunklen Efeu vor den noch winterlich rostroten Hecken. Bald darauf rings an den Wänden leuchtend rote Rhododendren erglühen, schon begleitet von dem ersten Blau der vielen Hornveilchen, die nun den ganzen Sommer hin-



ENTWURF LEBERECHT MIGGE, ARCHITEKT FÜR GARTENBAU, HAMBURG-BLANKENESE



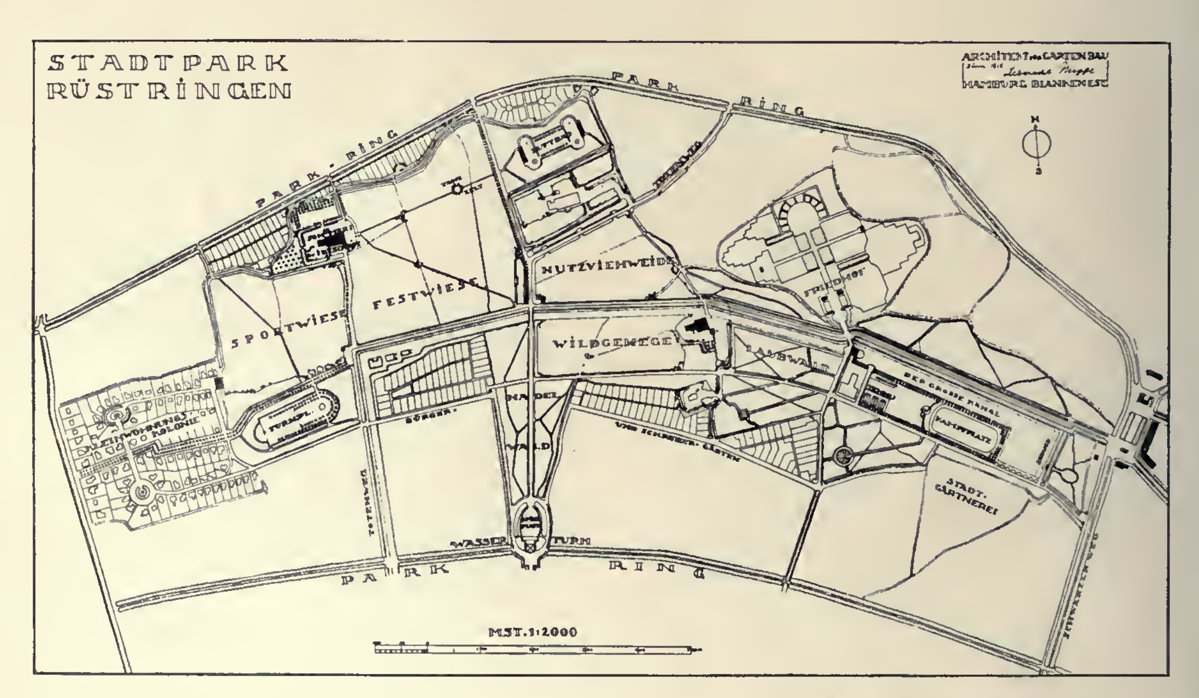
LEBERECHT MIGGE EHRENFRIEDHOF DER MARINE IN WILHELMSHAVEN
OBEN: FRIEDHOF-EINGANG ▫ UNTEN: BLICK AUS DEM LINDENHAIN

durch die Massengräber schmücken, welche kleine Taxusmäuerchen beetförmig aus der Fläche gehoben haben. Hier im Ehrengarten. — Aber auch die, die im Frieden in treuer Pflichterfüllung dahingehen, sollen nicht vernachlässigt werden. Da haben wir einen freundlichen Totengarten der roten Rosen und einen, wo gelbe Sonnenblumen sich mit violetten Herbstastern ein harmonisches Stelldichein geben. Alles auf grünem Rasenplan. Im Kinderhöfchen soll die weiße Lilie vorherrschen, umrankt von zartblauen Wicken und Winden und hinten im Urnenhain, da sprießt's im ersten Frühling zwischen hellen Birkenstämmen gar lieblich von Krokus, Scylla und allerhand Primeln, blauen, braunen und dottergelben. Auch die vielberühmten und manchmal so ärgerlichen Denkmäler sollen in diesen Reigen einklingen; auch hier gibt es fortan kein protzenhaftes Vordringen, kein willkürliches Durcheinander von Formen und Stoffen mehr. Ein jedes wird gehalten dem Ganzen zu dienen.

Daß etwas so ungewöhnlich Bewußtes, in seiner Einheitlichkeit von Form, Pflanze und Stein wirklich einmal Neues, gerade an dieser Stelle von allgemeiner Aufmerksamkeit entstehen soll, mit Einverständnis und Anteilnahme der Behörden entstehen soll, das schätze ich ein Ereignis von geradezu symptomatischer Bedeutung für die Zukunft.

Das ist beinahe so versöhnlich, wie der Anblick, der sich mir im heurigen Frühjahr für Wochen bot: Als draußen auf dem Kirchhof und dicht bei im Rüstringer Volkspark (der, halloh ihr Städte! unbekümmert um Krieg und Sieg mit Eifer weitergeführt wurde) und ringsum auf den Ländereien, schier überall die sauberen Janmaate wie weiße Flaggen in der Luft herumturnten, gruben, hackten und pflanzten. Die kraftstrotzenden Gestalten, ihr lustiger Zuruf, die dampfende Scholle und der blaue Himmel der Marsch über dem angrenzenden Meer — das war wirklich schön und zukunftsvoll.

LEBERECHT MIGGE, Hamburg-Blankenese



STADTPARK RÜSTRINGEN MIT DEM EHRENFRIEDHOF DER MARINE

ENTWURF: ARCH. LEBERECHT MIGGE, HAMBURG-BLANKENESE

Verantwortlicher Herausgeber: i. V. P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. München, Nymphenburgerstr. 86





N
3
K7
Bd.32
Die Kunst
PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

